

# هذا العدد

ظل السؤال دوماً عن إسهامات المآثورات الشعبية فى تفسير المادة التاريخية هو موضوع البحث بين التاريخ والفولكلور؛ سؤال عن وعى المؤرخ بأهمية المآثورات الشعبية ودورها، ومصداقية الاعتماد عليها باعتبارها مصدراً يمكن الاعتماد عليه فى تفسير الظواهر التاريخية الاجتماعية.

ويطرح الأستاذ صفوت كمال الفكرة، فى مقاله «تأملات فى التاريخ والأدب الشعبى»، معتمداً على بعض أعلام الفكر والتاريخ والأدب العربى؛ لرؤية ممثلة المجتمع لأحداث التاريخ كما تناقلته شفاهة روايات الرواة، وما حفظه لنا الموروث من أشعار وحكايات وأمثال ونوادير... إلخ.

هذه الرؤيا تفتح الباب للحوار بين دارسى الثقافة العربية؛ للكشف عن المقومات والمكونات الأساسية للتواصل الثقافى، الذى تحقق عبر حقب التاريخ فى ثقافتنا، وغيرها من ثقافات. وينظر مقارن يكشف عن وحدة الإبداع العربى وتنوعه وثرائه بين الثقافات الإنسانية المتنوعة.



يحتوى هذا العدد محورياً لأنواع «الشعر الشعبي»، يستهل بقراءة من منظور المقابلة بين الشفاهى والكتابى للدكتورة غراء مهنا بعنوان المحور نفسه. هذه القراءة تتأسس على مفاهيم ثلاثة: مفهوم الخلق الجماعى أو الشعبى الذى يستدعى مفهوم كلمة «شعبى» لدى قان جنب «وهى لا تعنى أى تأكيد للأصل، ولكنها تعنى فقط ما يحدث للشعب؛ فالأغنية ليست شعبية فى حد ذاتها تبعاً لأصلها، ولكن نتيجة لدرجة تكيفها مع أفكار وأذواق ووسائل التعبير الشعبى»، ثم مفهوم الشفهية بمعنى النقل عن طريق المشافهة وتقاليدها، وثالثاً مفهوم الشعر الطبعى المبكر الذى لا يحمل أى تأثير أضافته المدرسة أو المهنة. وبعد تحديد ماهية الشعر الشعبى تنتقل الدكتورة غراء مهنا إلى مراحل تكون القصيد الشعبى، وتتساءل عن أنواع الشفهيات من خلال علامات رئيسة: اللغة والقيم والشكل، أى تكرار المفردات اللغوية وتكرار القيم، وهل توجد خصائص مشتركة فى البناء الشعرى لهذه النصوص الشعرية الشعبية؛ وماذا تتضمن هذه الخصائص؟.

وينقل لنا الدكتور حسن البنا عن الإنجليزية فصلين من كتاب إرك. أ. هافلوك: «عروس الشعر تتعلم الكتابة» ١٩٨٦ - إيماناً بتداخل التخصصات العلمية وحوارها فى كل مجال من مجالات المعرفة الإنسانية؛ لخلق «النظرة التركيبية» التى يثير إليها هافلوك فى بداية كتابه.

والكتاب الذى تبدأ المجلة فى نشر فصوله يسعى إلى تحقيق هذه النظرة، وهو من الكتابات التى تعنى بموضوع «الشفاهية والكتابية»، جمع فيه هافلوك خبرته التى امتدت عبر ثلاثة وثلاثين عاماً بالموضوع، وترجمته أيضاً حوار مع الثقافة اليونانية، وبخاصة جانب العصور اليونانية القديمة بوصفها قضية حديثة.

فى المحور نفسه يقدم الأستاذ إبراهيم حلمى مقالاً بعنوان: «القيم فى مواويل يوسف شتا»، يتناول فيه موضوع «القيم» بين التصور الثقافى، كما حددها يان فانسينا، والتصور الفلسفى الذى قدمه د. توفيق الطويل، ومن هذين المفهومين يؤكد على دور الفن فى تأكيد وتثبيت قيم المجتمع. ومن هنا يستعرض مشوار الفنان يوسف شتا وتفرسه فى غناء الموال وتأليفه، وبخاصة المواويل القصصية الطويلة. ثم يستعرض نماذج من المواويل التى تسعى إلى تأكيد قيم الجماعة، والتى تتحاور مع ماثورنا الشعبى فى آن واحد.

تلى هذا المقال قراءة لكتاب الأستاذ صفوت كمال: «من فنون الغناء الشعبى المصرى» قام بها الأستاذ مصطفى شعبان جاد، وفيها عرض لمسألة تصنيف أحد موضوعات الأدب الشعبى: الأغنية - الموال - القصص؛ من حيث «الكلمة» لا من حيث الموسيقى وارتباطها بالمقامات اللحنية والتدوين الموسيقى، ويتدرج صاحب الكتاب لشرح مفهوم «الأنواع الأدبية» التى يتناولها بالتحليل دون الالتزام بالعناوين الفرعية التقليدية، التى قد ترمز فى النهاية إلى مفهوم الحدود الفاصلة التى لا تقبل التداخل والامتزاج. وينتقل الكتاب إلى معالجة قضية التغيير والتنوع فى النص الفولكلورى، بتقديم مجموعة من النصوص المتغيرة والمتنوعة لنص «شفيفة ومتولى»، خمسة نصوص، تم جمعها من أكثر من راو، ومن أكثر من منطقة على فترات مختلفة، وتنتهى القراءة بالإشارة إلى اقترابنا من وضع منهج مصرى تتشكل ملامحه فى دراسة تراثنا - إبداعنا الشعبى.

ويقدم الأستاذ أحمد الليثى نصاً من «أغاني الحجيج» من قرية ساحل طهطا، مركز طهطا، محافظة سوهاج - رواية الشيخ عبد اللطيف شهاب - مكوناً من: أغاني الوداع،

والمحمل النبوى، ورحلة الجمال؛ حيث إن هذا النوع من الغناء يظل من أبرز عطاءات قرى ونجوع مصر.

وفى ختام محور هذا العدد تقدم د. مرفت العشماوى دراسة ميدانية فى المجتمع القروى برشيد، حول الوظائف الثقافية والاجتماعية للأغنية، من منظور أنثروبولوجى فى قرية البرج. وتبدأ بعرض بعض التصورات النظرية عن الأغنية الشعبية، ثم نماذج لها من الجمع الميدانى، فى محاولة للتعرف على القيم الثقافية التى تعكسها الأغنية، والوظائف الاجتماعية التى تحققها داخل هذا المجتمع.

ثم يهدى الكاتب توفيق حنا مقاله «نكريات فولكلورية: ياليل... ياعين» إلى روح الصديق عبد الحميد يونس أول من نشر «ياليل ياعين» فى جريدة الجمهورية ١٩٥٤، وصديقه عبد المنعم محمود عبدالله أول من حكى له «ياليل ياعين». ويحكى لنا عن رحلته مع هذه الأسطورة والتى تبدأ من محل حلاقة الأسطى «ياقوت» بالإسكندرية، إلى رسالته للفنان يحيى حقى الذى تحمس لها، وكان وراء تجسيدها فى استعراض موسيقى وغنائى.. وتجربة يحيى حقى فى كتابه الذى يحمل عنوانها، وأيضاً مصلحة الفنون وجهدها فى تحقيق حلم وطنى قومى يرتبط بمأثورنا، ويتساءل حنا: ماذا تريد هذه القصة - المصرية - أن تقول؛ وكأنها تقدم عقاب الخيانة، النقد والندم والخسران، وتردد «ماذا يفيد الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه»..

ويستكمل الدكتور سليمان محمود قراءة مصنفات السحر الشعبى، فى دراسة تالفة بعنوان «الأشكال الحيوانية فى السحر الشعبى - الظاهرة والجذور»، وتتخلل دراسته بالرسوم ذات الصلة بالنصوص والممارسات التى تتردد كثيراً فى مصنفات السحر الشعبى هذه الرسوم التى تشكل ظاهرة فنية/ اعتقادية فى آن واحد. وفى بحثه عن جذور تلك المعتقدات، وقراءة الدلالات، يتناول الطلاس (العصافير - الحداة - العقارب - الفئران)، والأحجية والتمائم من أجزاء الحيوان (الجلود - الدهون - الأسنان - الذبول - السيقان)، بالإضافة إلى الروحانية الكائنة فى الزعم بأن بعض الحيوانات تشكل فى صورة حيوانات مختلفة (الأسد والثعبان). ونصل مع الدكتور سليمان إلى السؤال عن الجذور: رسوم الكهوف وكتابات التاريخ ومفهوم الطوطم بالمعنى الذى قدمه إميل دوركايم: «الأب المقدس أو الجد الأعلى الذى تنتسب إليه قبيلة؛ فهم جميعاً من سلالته» بجانب هذه النظرات، الاستعانة بالحيوان فى الكشف عن الطالع والتنبؤ بالمستقبل.

ومن الحيوان إلى الخرافة ومقال الأستاذ محمد عبد الواحد محمد حول تراث الأدب الشفاهى لدى شعب الهاوسا - أصحاب لغة من أهم لغات غرب إفريقيا - وبعد مقدمة قصيرة عن شعب الهاوسا وأهمية لغته والتأثيرات المتبادلة بينها وبين اللغة العربية، يقدم الأستاذ عبد الواحد نماذج من بعض الحكايات الخرافية، ويثير تساؤلاً حول مقولة تيودور بنفى: «المصدر الواحد - الهند أوروبية - فى مقابلة مع ما أشار إليه الأستاذ فاروق خورشيد فى فكرة تشابه الظواهر الفولكلورية، وخاصة الأدب الشعبى».

ويواصل الدكتور عز الدين إسماعيل أحمد موضوع تزواج الفن الإفريقى والأوروبى، بالتركيز على مقتنيات «معرض بيرنز» من مطويات وتذكارات فى مقاله: «التقييم الجمالى للنحت الإفريقى» لنصل معه بعد متابعة دقيقة لأثر الثقافة الزنجية على فنون أوروبا إلى القول: إن الفن الإفريقى قد خلق مرحلة جديدة فى الفن الأوروبى الحديث، وأن للثقافة الزنجية أشياءها التى تقدم على مائدة الحضارة الإنسانية كلها.

من جامعة طشقند يكتب الدكتور شاه رستم شاه موساروف عن «الأساطير العربية وأدب شعوب آسيا المركزية» والذي تبدى في أنشطة المبدعين في الأدب الشعبي، والآيات القرآنية التي تحتوى على مغزى الأساطير العربية الإسلامية، ومؤلفات العلماء والأدباء العرب في مجالات التاريخ والجغرافيا والأدب والبحوث العلمية، وأخيراً مجموعات الحكايات العربية (ألف ليلة وليلة) والسير الشعبية العربية باعتبارها منابع رئيسة.

ويقدم الأستاذ محمد حسن عيد الحافظ محاولة لرصد نوع أدبي شعبي «الفوازير» قام على جمعها من مدينة أبو تيج وبعض قرأها من محافظة أسيوط بوصفها مجموعة أولية إلى أن تكتمل ذخيرة تمكن من التحليل الدقيق لفحص التحول والتنوع والمغايرة.

يلى ذلك دراسة الدكتور شوقي عيد القوى هبيب: «احتفالية الختان في مصر عبر التاريخ - العادة والمعتقد» . وهي تعتمد المنهج التاريخي في تناول كتابات المؤرخين والرحالة والمستشرقين حول الظاهرة، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من الرواة؛ حيث ترصد هذه الاحتفالية الشعبية في: الملابس والمأكولات والمشروبات والأغاني والتمايز بين الجنسين وتوقيت الختان، وارتباط كل هذه العناصر بالوظيفة الاجتماعية للاحتفالات وأثرها على الصلة بين أفراد المجتمع الواحد.

ومن محافظة أسوان يقدم الأستاذ أيمن حسن على مجموعة من الحكايات الشعبية قام بجمعها من عزبة الإصلاح، مركز كوم أمبو، ومن الناصرية، مركز أسوان، وضمها وفقاً للمنطوق الصوتي لهجة الرواة، كما ألحق بالنصوص هوامش تمكن من فهم سياق هذه النصوص.

ونلتقى وجولة الفنون الشعبية، ونبدأ مع موضوع «الفارغة: زجاجة الشيشة» للأستاذة راندا عبدالرهمن، التي تتناول الموضوع بوصفه إحدى الحرف التقليدية في قلب مصر الإسلامية، مع التركيز على حى الجمالية ومنطقة النحاسين. وتستعرض مكونات الشيشة، ومنها إلى زجاجة الشيشة وطرق صناعتها وأنواع الزخارف المستخدمة في تزيينها وخطوات التزيين المتباينة.

وتنقل لنا الأستاذة سماء سليمان وقائع «الندوة العلمية» إحدى فعاليات مهرجان الإسماعيلية الدولي السابع للفنون الشعبية، والذي تقوم عليه الهيئة العامة لقصور الثقافة؛ حيث تعرض لثمانية بحوث عن الموسيقى والمسرح والتعبير الحركي والفنون التشكيلية والسيرة الشعبية.

ومن أسيوط يقدم لنا الدكتور السيد القماش: قراءة فنية للرسوم الشعبية الملونة على جداريات مقابر أسيوط غرب المدينة، من وحدات نباتية وحيوانية وعناصر معمارية وأدوات الحياة اليومية، مما يؤكد على أن الفن الشعبي مرآة صادقة تعكس طبيعة الشعب.

وأخيراً، نصل إلى مكتبة الفنون الشعبية والجزء الثامن من «ببليوجرافيا التراث الشعبي: قوائم الأدب الشعبي في مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى ١٩٦٨» للأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان. والمجلة تدعو القراء لفتح باب الحوار حول هذه الببليوجرافيا بنشر الملاحظات والإضافات والتعليق على المنهج التصنيفي لهذه القائمة المهمة، والتي تقدم خدمة جليلة لحركة الدراسات الإنسانية المصرية والعربية.



## تأملات ف:

# التاريخ والآداب الشعبية

### صفوت كمال

حمل لنا التاريخ حكايات وقصصاً وأمثالاً، يختار الباحث في تصنيفها، بين ما هو أحداث تاريخية وبين ما هو حكايات من سالف العصر والأوان، أبدعها التصور الأدبي للإنسان العربي عن بعض أحداث الحياة؛ حيث تتحول الحكاية المروية إلى حدث له تاريخ، أو حينما تتحول الحادثة التاريخية إلى سאלفة مروية وقصة شعبية، يلعب فيها الخيال دوراً كبيراً.. ويغلفها الراوى بغلاف فنى، فيتحول الحدث الواقعى إلى حدث فنى.. بل قد يتحول وجودها الواقعى وشخصياتها فى صفحات التاريخ إلى حدث وشخصيات يفوق وجودها الفنى وجودها التاريخى.. ويصاغ حولها قصص فنى يبدعه الروائيون والرواة مما يخرج بهذه الأحداث والشخصيات من ساحة التاريخ إلى ساحة الإبداع الفنى، فتزهو بوجودها الفنى، الذى يؤكد، أيضاً، وجودها التاريخى فى صياغة أدبية.. وتتناقل صفاتها وكذلك ما واجه وجودها من أحداث لتصبح فى النهاية مثلاً فنياً، يعلو بصيغته الإبداعية على واقع الحياة المعاشة فى عصر نشأتها، وما تلى هذا العصر من عصور حملت فى أعطافها عناصر تغيير وتعديل وتبديل لبعض شخوصها وعناصر أحداثها.

بل قد تتحول كلمات الصياغة، وما نطقت به أحداثها لتصبح مثلاً شائعاً أو حكمة سائرة.. ومن الكلمات الرصينة المصاغة بوصفها أمثالاً وحكمًا، يتحقق لأصحاب هذه القصص المروية والحكايات الشائعة، وجود يفوق وجودها التاريخى؛ ومن أبرز صور هذا النمط الفنى من صور التاريخ.. قصة «الزباء»، والتى ينسب إليها المثل الشائع: «بيدى لا بيد عمرو»، والذى يردد إلى الآن فى أكثر من مناسبة، حينما يحدد الإنسان أن الأمر بيد لا بيد غيره.. وهو مثل يرتبط بمثل آخر شائع حتى الآن أيضاً، ويرتبط بقصة المثل السابق نفسها، وهو «لأمر أو لمكر ما جدد قصير أنفه»، ويرجع تاريخهما مع غيرهما من أمثال قيلت فى القصة نفسها، التى ارتبطت بتاريخ وقصة حياة الزباء، التى ترجع إلى أواخر القرن الثالث الميلادى (٢٨٥م).

وتتوافق إلى حد كبير مع الأساليب المعاصرة في جمع مواد المأثورات الشعبية وتوثيقها<sup>(٥)</sup>.

وما زالت المعلومات التي سجلوها مصدراً رئيسياً في معرفة الثقافة الشعبية التي كانت شائعة في الحقب التي وضعوا فيها دراساتهم.. فالعمل العظيم كتاب الأغاني الذي وضعه أبو الفرج الأصفهاني (٨٩٧ - ٩٦٧م) - الذي ألفه أساساً على الأصوات المائة التي اختارها للرشيدي إبراهيم الموصلي وإسماعيل بن جامع وفليح بن أبي العوراء - هو كتاب أدب وتاريخ في آن، فكان يقدم الصوت (نمط خاص من فنون الغناء) ويبين ناظم شعره وملحن موسيقاه، ثم يترجم لواحد أو أكثر، ومنهجه الذي التزمه في تقصى المعلومات منهج دقيق في مجالس الغناء والفن.

وقد قام أبو الفرج الأصفهاني في الكتاب، بجمع ما حصره وأمكنه جمعه، من فنون الغناء العربي قديماً وحديثاً في عصره، ونسب كل ما ذكره منها إلى قائل شعره وصانع لحنه وطريقته في إيقاعه وأسلوب أدائه.

وقد يتخلل كل ذلك شيء من الجد والهزل والآثار والأخبار والسير، والأشعار المتصلة بأيام العرب المشهورة والأخبار المأثورة، وقصص الملوك في الجاهلية والخلفاء في الإسلام.

ويعد كتاب الأغاني مرجعاً مهماً، لكل باحث في الثقافة العربية، كما أنه موسوعة تضم التاريخ والأدب والنقد والموسيقى والأنساب والتراجم إلى غير ذلك من معارف ووصف للحياة وأنماط من السلوك، وهو يعد، بحق، سجلاً لحياة العرب.

أما إذا نظرنا إلى رائد المؤرخين العرب وهو أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي (ت ٩٥٧م) صاحب كتاب مروج الذهب ومعادن الجوهر<sup>(٦)</sup>، نجد أن ما أورده المسعودي من وصف وقصص، عن الحياة العربية وعن الرشيد بطل نكبة البرامكة، يتوافق، إلى حد كبير، في الصياغة الفنية لبعض الأحداث مع فنية الكتابة الأدبية لألف ليلة وليلة، وبخاصة ما كان من أمر تزويج الرشيد أخته العباسية لجعفر البرمكي؛ فقد نقلها المسعودي عن الأصمعي في أسلوب روائي، يخرج من إطار تسجيل الحدث تسجيلاً تاريخياً إلى مجال روايته رواية قصصية، وبأسلوب أدبي وصياغة فنية، تجعل من الحدث التاريخي حدثاً روائياً درامياً في أحيان أخرى، وإذا استطرنا في الحديث عما دونه المسعودي من

والزبىء: هي بنت عمر بن الخطاب بن حسان بن أذينة بن السميدع، الملكة المشهورة في العصر الجاهلي، صاحبة تدمير ومملكة الشام والجزيرة، والتي اشتهرت عالمياً باسم زنوبيا Zeno nobia وقيل إن أمها من ذرية كليوباترة، وكانت الزبىء بارعة المعارف بديعة الجمال<sup>(١)</sup>.

وقيل المثلان ضمن قصتها الطويلة وصراعها مع عمرو ابن عدى، وخدعة قصير لها حتى أمته على مالها وتجارتهما، وكيف أنه ثار منها بأن حمل ألفى رجل مسلح على ألف بعير في صناديق وزكائب حتى وصل إلى مدينتها. وكيف خرج الجند من مخابئهم، وخرجت الزبىء إلى سربها الذي كانت قد أعدته بأن نقبت تحت سريرها، وبنته لتهرب منه سرّاً إذا احتاج الأمر ذلك. ولكن قصير كان يعلم بأمر هذا النفق السري فسبقها إليه، فأبصرت قصيراً عند نفقها مسلطاً سيفه فانصرفت راجعة، وتلقاها عمرو بن عدى فضربها، وقيل إنها مصت خاتمتها وكان فيه سم ساعة. وقالت «بيدى لا بيد عمرو»، أو بقول آخر «بيدى ولا بيد ابن عدى»<sup>(٢)</sup>.

وقيل في قصتها التي تجمع بين أحداث التاريخ وأخيلة الأدب أمثال كثيرة. والأمثال العربية تجمع في كثير من قصصها أحداثاً تاريخية ووقائع حدثت بالفعل، علاوة على تصويرها لخبرة وحكمة الإنسان التي استخلصها من تجاربه<sup>(٣)</sup>.

وإذا راجعنا أيام العرب في الجاهلية والإسلام، وكذلك قصص العرب في الجاهلية والإسلام، بما تتضمن من وصف لأحداث لها وجود واقعي في التاريخ وسوالم، رواها الخلف عن السلف، تروى أحداثاً وقصصاً واقعية؛ فالأيام هي تسجيل لأحداث، وهو نمط في الأدب يشابه إلى حد كبير نمط القصص الواقعي. كما أن قصص العرب معين خصب للتعرف على حياة العرب؛ مدينتهم وحضارتهم وعلومهم ومعارفهم وأديانهم وعقائدهم. «فالغرض من قصص العرب هو تثقيف الأذهان بذكر الطرائف، وإشراح الصدر بعرض اللطائف مع كشف نواحي التاريخ وإظهار مفاخر العرب»<sup>(٤)</sup>.

وفي الواقع: إن كثيراً من أعلام الفكر العربي قد ضمنوا أعمالهم الأدبية والتاريخية تسجيلاً ووصفاً لكثير من أنماط الممارسات اليومية، وموضوعات من المأثورات الشعبية مما كان شائعاً في عصورهم، وسجلوه بأسلوب ورؤيا خاصة



أنباء، وما أورده من أخبار، وما ذكره من روايات، وما قدمه من وصف لعجائب الموجودات وغرائب الكائنات، وما عرضه من سير وتراجم، وما قدمه من شرح للعادات والتقاليد، أو ما جمعه من معلومات جغرافية، نجد أن مادته - ومادة غيره من الرحالة والمؤرخين والجغرافيين وما أورده الأدباء العرب القدامى - وهذه المواد التاريخية والأدبية تحتاج إلى وقفة متأنية من دارسى الثقافة العربية، وإعادة قراءة التراث الثقافى العربى، من خلال منظور جديد ووجهة نظر أعمق مما كان وأكثر معاصرة.

وهو جهد يحتاج إلى منهج متكامل ومقارن يشترك فيه عدد من الباحثين المتخصصين فى الدراسات الإنسانية وليس دارسو التاريخ أو المأثورات الشعبية فحسب.

فلو تأملنا، على سبيل المثال، ما أورده المسعودى من حديث عن زبيدة زوجة الرشيد أيام حملت بالأمين (محمد) وعند مولده وبعدده، سنجد موقفاً درامياً يعادل ما واجهه ماكبت فى رائعة شكسبير. وإن كان نتاج الحدث مغايراً بين هذا وذاك، مع إدراكنا للفارق النوعى فى الأحداث التى صاحبت وكونت كلاً منهما.. وتلك التى كونت «دراما، الأمين وما صادفه فى حياته من نبوءات كان لها دور أساسى فى صوغ أحداث حياته.

يروى المسعودى عن زبيدة: أنه ذكر جماعة من الإخباريين ومن عتوا بأخبار العباسيين أن زبيدة رأت فى المنام ليلة علفت بمحمد، الأمين، كأن ثلاث نسوة دخلن عليها وهى بمجلس، ففعدت اثنتان عن يمينها وواحدة عن يسارها، فدنت إحداهن، فجعلت يدها على بطن أم جعفر، ثم قالت: ملك فخم عظيم البذل ثقیل الحمل، نكد الأمر، ثم فعلت الثانية كما فعلت الأولى وقالت: ملك ناقص الجدد، مغلول الحد، ممذوق الود، تجور أحكامه وتخونه أيامه، ثم فعلت الثالثة وقالت: ملك قصاف، عظيم الإيلاف كثير الخلاف قليل الأصناف. قالت فاستيقظت وأنا فرعة فلما كان فى الليلة التى وضعت فيها محمداً، دخلن على وأنا نائمة كما كن دخلن فعدن عند رأسى، ونظرن فى وجهى، ثم قالت إحداهن: شجرة نضرة، وريحانة حسنة وروضة زاهرة.

ثم قالت الثانية: عين غدقة، قليل لبنها، سريع فناؤها، عجل ذهابها.

وقالت الثالثة: عدو لنفسه، ضعيف فى بطشه، سريع إلى عرشه، مزال عن عرشه. فاستيقظت من نومي وأنا فرعة بذلك، وأخبرت بذلك قهرمانتى فقالت: بعض ما يطرق النائم، وعبت من عبت التوابع. فلما تم فصاله، أخذت مرقدى ليلة ومحمد أمامى فى مهده فإذا بهن قد وقفن على رأسى وأقبلن على ولدى محمد، فقالت إحداهن: متلاف مهذار بعيد الآثار سريع العثار.

ثم قالت الثانية: ناطق مخصوم، ومحارب مهزوم، وراغب محروم، وشقى مهموم. وقالت الثالثة: احفروا قبره، ثم شقوا لحدّه، وقدموا أكفانه وأعدوا جهازه، فإن موته خير من حياته.

قالت فاستيقظت وأنا مضطربة وجلة، وسألت مفسرى الأحلام والمنجمين، فكل يخبرنى بسعادته وطول عمره، وقلبي يابى ذلك، ثم زجرت نفسى، وقلت: وهل يدفع الإشفاق والحذر والاحتراز واقع القدر أو يقدر أحد أن يدفع عن أحبابه الأجل.

هذه الصورة الدرامية كأنها رواية اعتمدت وقائع التاريخ ولكنها صيغت بقلم روائى جميل الأسلوب يتداخل فيها الحدث الواقعى مع الخيال والوهم. وتتراكم فيها الأحداث وراء النبوءات كما يمتزج فى عرض الحدث حدث مماثل من الماضى حينما تتماثل الأحداث والمواقف الإنسانية.

ويقول المسعودى: فقد كانت أم جعفر لا تعلق بالرشيد فتشاور بعض مجالسه من الحكماء وشكى ذلك إليه، فأشار عليه بأن يخيرها، فإن إبراهيم الخليل عليه السلام كانت عنده سارة فلم تكن تعلق منه، فلما وهبت له هاجر، علفت منه بإسماعيل فغارت سارة عند ذلك فعلقت بإسحق. فاشترى الرشيد أم السأمون (عبد الله) فاستخلاها فعلقت بالسأمون. فغارت أم جعفر عند ذلك فعلقت بمحمد.

حينما أذكر هنا ما رواه المسعودى، لا أقصد بذلك سرد أحداث تاريخية، ولكن أهدف إلى تقديم نموذج من نماذج أسلوب المسعودى فى رواية ما يصل إليه من معلومات. وذلك الأسلوب الذى يجمع فى مادته بين الواقع التاريخى والفن التخيلى. وكيف تزخر معلوماته التاريخية بأخبار درامية. فكتب التاريخ العربى، زخر بمادة أدبية ثرية، تفيض بالمواقف

الإنسانية التي تصلح أن تكون مادة فنية يصوغها الأدباء في أعمال فنية تكشف عن الذات العربية بموروثاتها الثقافية.

فليس التاريخ هو تاريخ للصراعات، بل هو تاريخ للمواقف الإنسانية بما تحتويه تلك المواقف من تأملات وتصورات. أما إذا تأملنا ما ورد في كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات (٧) لذكرى القزويني (١٢٦٨ - ١٣٣٨م) وما تضمنته معلوماته، من حكايات وقصص ووصف لأحداث وكائنات، نقل بعضها عن المسعودي، فإننا نجد وصفاً للعديد من أنواع السمك والحيوانات العجيبة والكائنات الغريبة، مما تتضمنه الحكايات الشعبية، من وصف للعالم الغريبة، التي يصادفها الإنسان في حياته خلال تجواله عبر الأماكن والأزمنة.

كما نلاحظ تماثلاً بين ما ورد من وصف لمغامرات البحارة وأبطال الحكايات المدونة، وبين ما ورد في الحكايات الشعبية الشفاهية من أحداث؛ بل قد تتداخل الرؤى، بين ما ورد في كتب التاريخ والجغرافيا والرحالة، عن عجائب المخلوقات في عالم البحار، وبين ما يرويهِ البحارة في الخليج العربي من قصص قديمة أو حكايات سمعوها أو عن أحداث عايشوها في عالم البحر، حينما كانوا يقومون برحلات للغوص في أعماق البحر، بحثاً عن المحار الكامن فيه للؤلؤ، أو في رحلات السفر البعيدة من الخليج إلى المحيط، في التجارة مع سكان سواحل إفريقيا وموانئ الهند، وما يصادفهم من أهوال؛ وهو ما نجد بعض عناصره، في التراث العربي القديم الذي تناول حياة البحر ومغامرات البحارة (٨).

بل قد يذهب بنا التصور الفني إلى افتراض أن صور الكائنات الغريبة التي تروى في الحكايات الشعبية ما هي إلا تصوير فني وصياغة أدبية، لما شاع في كتب المؤرخين والرحالة والجغرافيين، من وصف لبعض الكائنات، أو أن تلك الصور كانت في الأصل من إبداع الخيال الشعبي وما صاغته قريحة الفنانين والأدباء القدامى في عصور ما قبل التاريخ من تصورات تجريدية وتخيلات سيريالية عن عالم الطبيعة الملئ بالعجائب والعجائب والمخلوقات المدهشة والحيوانات والطيور الجميلة أو المرعبة وأشكال النبات والحشرات التي تثير دهشة الإنسان وحيرته.

بل إن ما ذكره القزويني عن عالم الأسماك والطيور وطائر الرخ مما اختلط بين ما رواه السندباد البحري من مشاهدات وبين ما ذكره القزويني عن حكاية الرجل الذي كان يسكن أصفهان، والذي ركب البحر مع بعض التجار، وصادف أهوالاً عجيبة وعاش تجارب غريبة، وكأنه السندباد في مغامراته، ويحتار الإنسان في تحديد مصادر معلومات القزويني ومصادر السندباد. كمنما أن حكايات ألف ليلة وليلة تموج بحقائق من التاريخ، ومعارف علمية تنقل المعلومات في أسلوب روائي إلى عامة الناس الذين قد يصعب عليهم استقصاء المعلومات العلمية والتاريخية والجغرافية من الكتب أو التعرف على قصص السلف وأخبار الأبطال من المدونات التي خطها السابقون.

ولقد كانت دراسة د. سهير القلماوي عن ألف ليلة دراسة رائدة، في مجال الكشف عن العلاقة بين الأدب والتاريخ، في التعريف بما حظيت به ألف ليلة وليلة من اهتمام علمي وأدبي عالمي (٩).

وإذا انتقلنا من عالم ألف ليلة وليلة الرحب إلى عالم المفكرين القدامى والأدباء والمؤرخين سوف نجد من بين أعلام العرب الأصمعي بن عبد الملك الباهلي (٧٤٠ - ٨٣١) نموذجاً يعتز به في توثيق المرويات، فهو راوية «لذي جد وهزل بعد أن يكون محسناً»، وقد كانت أخبار الأصمعي مصدرًا ثرياً، لأقدم صور التأليف القصصي، ونحس أن هذه الأخبار قد تمت ارتجالاً، وتضخمت بأقلام الأدباء من ناحية، وبأسنة القصّاصين والندامي والمستظرفين من ناحية أخرى. ووجدنا الفنان الشعبي أشبه بزهور متناثرة نابتة في أرض خصبة - ولكن بين الغناء والأحجار - وجمعها حتى دون أن يحاول بلورة مغزاها العام (١٠).

أما عمرو بن بحر الجاحظ فيعد نموذجاً أدبياً خاصاً؛ فقد كان «عالمًا محيطًا بمعارف عصره لا يكاد يفوته شيء منها سواء في ذلك أصلها ودخيلها، وسواء ما كان إلى العلم والتحقيق، وما كان إلى الأخبار والأساطير، وكان راوية من رواة اللغة وآدابها، أخبارها، غابرها ومعاصرها، واسع الرواية، دقيق المعرفة، قوى الملكة في نقد الآثار وتمييزها (١١)، فكتابات «تميز بالبراعة في الوصف والقدرة على التمييز، ودقة في التصوير الحسي والنفسي، وميل إلى الفكاهة. وكان



التشابه بين الأدب الفصيح المعبر عن الوجدان الجمعى وبين الأدب البدوى المعبر عن هذا الوجدان. وهو التشابه الذى يجعل أيام العرب تتواصل على مدى التاريخ وتحفظ بمشخصاتها على الرغم من الانتشار فى المكان واختلاف اللهجات، كما أنه يميظ اللثام عن الاتجاه الملحمى الأصيل فى الأدب العربى، ويبرز الركنتين الأساسيين وهما الحرب والحب<sup>(١٤)</sup>.

وإذا تأملنا المنهج العلمى الذى كان شائعاً بين المؤرخين العرب وهو النقل من كتب من ألف قبلهم، والرواية عن أناس وضعوا فيهم ثقفتهم، وتسجيل مشاهداتهم. وهم «يرعون فى ذلك كله أمانة النقل والرواية وصدق التسجيل وهذه شروط أساسية فى البحث العلمى»<sup>(١٥)</sup>.

هذا المنهج فى تقصى المعلومات وجمعها اتبعه المقرئى (تاج الدين أحمد بن على) (١٣٦٤ - ١٤٤٢) فى كتابه «السراىظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار» الذى يعتبر مصدراً هاماً من مصادر المعرفة بالمأثورات الشعبية التى كانت شائعة فى عصره، ومازال بعض منها شائعاً للآن واستكناه عوامل التغيير الحادثة فيها.

وقد سار المقرئى على نهج أستاذه ابن خلدون فى تسجيله للحياة العامة فى عصره. وعن المنهج الذى سلكه يقول: «وأما أنحاء التعاليم التى قصدت فى هذا الكتاب فإننى سلكت فيه ثلاثة أنحاء وهى: النقل من الكتب المصنفة فى العلوم، والرواية عن أدركت من شيوخ العلم وجلة الناس، والمشاهد لما عاينته ورأيت»<sup>(١٦)</sup>. ومنهج المقرئى فى ذلك يتماثل مع اتجاه الباحثين الفولكلوريين المعاصرين فى جمع مادة بحثهم. والمقرئى حينما ينظر إلى «الثقافة المادية، المتمثلة أمامه لا يغفل تتبع «الثقافة العقلية» والمصاحبة لأشكال هذه الثقافة المادية.

كما أنه يدرك بوضوح أن «لكل أمة من أمم العرب والعجم على تباين آرائهم واختلاف عقائدهم، أخباراً عندهم معروفة شائعة ذائعة بينهم. ولكل مصر من الأمصار المعصورة حوادث قد مرت به، يعرفها علماء ذلك المصر فى كل عصر».

ولا شك أن كتاب الجبرئى (١٧٥٤ - ١٨٢٥)<sup>(١٧)</sup> يعتبر عملاً فريداً وسجلاً رائعاً للحياة اليومية فى عصره، كما أن ما يحتويه من مادة عن تاريخ مصر الاجتماعى يعتبر مبحثاً مهماً من مباحث الدراسات الفولكلورية، وبخاصة عن الحياة فى الفترة ما بين القرنين ١٨، ١٩.

يصور الواقع دون تستر أو محاولة لتجميله فرسم طبقات المجتمع المتفاوتة، وبعد عن استخدام الخيال والصور المجازية<sup>(١٨)</sup>، والجاحظ بمؤلفاته العظيمة - وبخاصة الحيوان والبخلاء، والبيان والتبيين، والمحاسن والأضداد، إلى غير ذلك من مؤلفات ورسائل وضعها - يعد أحد أعلام الفكر العربى الذين حددوا معالم الطريق فى النظر إلى موضوعات الأدب الشعبى ومأثورات العامة، وقدموا لنا من خلال رؤيتهم الشخصية والموضوعية صوراً حية نقلوها نقلاً دقيقاً وبلغاً، وهو أول من صاغ فنون العامة وآدابها صياغة أدبية فصيحة.

بل إنه من الممكن القول بأن صيغ تدوين المأثورات الشعبية وأنماطها التعبيرية المختلفة والمتنوعة، فى كتب التراث العربى المتعددة، ليست صيغاً وأنماطاً مستحدثة أو قاصرة على طبقات معينة هى الطبقات الشعبية وعامة الناس؛ بل هى فنون قولية أدبية متواترة وجدت لدى عدد غير قليل من الكتاب والأدباء العظام، والذين وعوا قيمة هذا الإبداع فنياً وموضوعياً، ووظيفته فى الحياة اليومية للإنسان، فاحتفوا به وسجلوه فى أعمالهم التى شكلت بصيغها الأدبية الطابع المتميز للتراث العربى، بما تحتويه تلك الصيغ من دلالات ثقافية.

فأين خلدون (١٣٣٢ - ١٤٠٦) حينما جعل موضوع علم التاريخ الحياة الاجتماعية وما يتصل بها من حضارة مادية وعقلية، بحث فى أحوال العمران والملك والكسب والعلوم والصنائع المختلفة.

«ولن يستطيع باحث فى الآداب العامة والشعبية أن يغفل ابن خلدون الذى أعاناه ملمحه الاجتماعى، وملاحظاته المباشرة، على أن يسجل من المعارف والروايات والشواهد. وهو وإن وجد فى عصر الطوائف، وإن تجاوزته الحياة قروناً، وإن تأثرت ظروفه المتشابهة؛ إلا أنه يثبت بطريقة مباشرة وغير مباشرة أن التراث الأدبى العربى أوسع وأعظم مما كان يظن، وأن فيه من الظواهر ما تغافله المؤرخون والباحثون. وأن هذا الأدب العربى المتسع المتنوع ينزغ إلى الوحدة من ناحية، ويحتفظ فى مضامينه بوظائف لاتزال حياتنا اليومية فى حاجة إليها»<sup>(١٩)</sup>.

وكما يقول أيضاً د. عبد الحميد يونس: «لقد أفاد ابن خلدون من ملاحظته المباشرة ومن دراسته على السواء واستطاع بنزغته إلى التعميم الفلسفى أن يضع أمام الباحثين بعض أوجه



وأعمال كل واحد من أعلام المفكرين والمؤرخين والأدباء العرب تحتاج إلى دراسة مستأنية مستقصية من وجهة نظر علم المأثورات الشعبية.

**كما أن السيرة الشعبية بطبيعتها الادبية مصدر آخر من مصادر المعرفة التاريخية**

فالسيرة: هي تصوير أدبي نثرى وشعري لرؤية المجتمع لأحداث التاريخ كما تناقلته شفاهة، رواه الراون عبر حقب الزمان.

فالسيرة صور أدبية للتاريخ الاجتماعي لبطل من الأبطال في إطار أحداث مجتمعه.

وعلى أية حال، فكل من التاريخ والأدب تسجيل لأشكال الحياة الإنسانية من خلال منظور وجداني.

ولاشك أن الاهتمام المعاصر بالأدب والتاريخ في الثقافة العربية سوف يكشف النقاب عما حمله التراث الأدبي من أشعار وحكايات وأمثال ونوادير ووصف لمجالات العرب، وسوف يكشف هذا الاهتمام العلمي عن جوانب عديدة غفل التاريخ العربي عن ذكرها.

فالأدب - وبخاصة الأدب الشعبي نظراً لطبيعة مادته ومصادر إبداعه - سجل فني لحياة الإنسان.

بل إن التعاون الخلاق بين دارسي الأدب الشعبي والتاريخ وبين دارسي الثقافة العربية والثقافات غير العربية سوف يكشف عن المقومات والمكونات الأساسية؛ للتواصل الثقافي الذي تحقق عبر حقب التاريخ بين الثقافة العربية وغيرها من ثقافات وينظر مقارن يكشف عن وحدة الإبداع العربي وتنوعه وثرائه بين الثقافات الإنسانية المتعددة.

وعلى أية حال، فإن الجهود المبذولة في الكشف عن مقومات التاريخ في الأدب وتواصل الثقافة العربية... هي كما قيل في المثل السائر الذي أورده الميداني في مطلع قصة الزباء الشهيرة - «خطب يسير في خطب كبير».

وهو مطلع قصة الزباء التي أوردها الميداني في مجمع الأمثال ج ١ ص ٣٢٥ - ٣٢٩ والتي نقلها هنا بنصها الآتي:

«قال قصير بن سعد اللخمي لجذيمة بن مالك بن نصر الذي يقال له جذيمة الابرش، وجذيمة الوضاح. والعرب تقول للذي به البرص، به وضح، تفادياً من ذكر البرص. وكان

جذيمة ملك ما على شاطئ الفرات. وكانت الزباء ملكة الجزيرة، وكانت من أهل باجرمي، وتكلم بالعربية، وكان جذيمة قد وترها بقتل أبيها، فلما استجمعت أمرها، وانتظم شمل ملكها، أحبت أن تغزو جذيمة، ثم رأت أن تكتب إليه أنها لم تجد ملك النساء إلا قبحاً في السماع، وضعفاً في السلطان، وأنها لم تجد لملكها موضعاً، ولا لنفسها كفواً غيرك، فأقبل إلى لاجمع ملكي إلى ملكك، وأصل بلادي ببلادك، وتقلد امرئ مع امرئ. تريد بذلك الغدر. فلما أتى كتابها جذيمة، وقدم عليه رسلها، استخفه ما دعت إليه، ورغب فيما أطعمته فيه، فجمع أهل الحجا والرأي من ثقائه، وهو يومئذ ببقة من شاطئ الفرات، فعرض عليهم ما دعاه إليه وعرضت عليه، فاجتمع رأيهم على أن يسير إليها فيستولى على ملكها، وكان فيهم قصير، وكان أريباً حازماً أثيراً عند جذيمة، فخالفهم فيما أشاروا به وقال: رأي فاطر وغدر هاضر. فذهبت كلمته مثلاً. ثم قال لجذيمة: الرأي أن تكتب إليها، فإن كانت صادقة في قولها فلتقبل إليك، وإلا لم تمكنها من نفسك، ولم تقع في حبالتها، وقد وترتها وقتلت أباه. فلم يوافق جذيمة ما أشار به. فقال قصير:

إني امرؤ لا يميل العجز شرويتي

إذا أتت دون شيء مرة الوزم

فقال جذيمة: لا، ولكنك امرؤ رأيك في الكن لا في الضح. فذهبت كلمته مثلاً. ودعا جذيمة عمرأ بن عدى ابن اخته فاستشاره فشجعه على المسير وقال: إن قومي مع الزباء، ولو قد رأوك صاروا معك. فاحب جذيمة ماله، وعصى قصيراً فقال قصير: لا يطاع لقصير أمر. فذهبت مثلاً. واستخلف جذيمة عمرو بن عدى على ملكه وسلطانه، وجعل عمرو بن عبد الجن معه على جنوده وخيوله، وسار جذيمة في وجوه أصحابه، فاخذ على شاطئ الفرات من الجانب الغربي، فلما نزل دعا قصيراً فقال: ما الرأي يا قصير؟ فقال قصير: ببقة خلقت الرأي. فذهبت مثلاً. قال: وما ظنك بالزباء؟ قال: القول رداق، والحزم عثراته تخاف. فذهبت مثلاً. واستقبله رسل الزباء بالهدايا والالطاف فقال: يا قصير، كيف ترى؟ قال: خطب يسير في خطب كبير. فذهبت مثلاً. وستلقات الجيوش، فإن سارت أمامك فالمرأة صادقة. وإن أخذت جنبتيك واحاطت بك من خلفك فالقوم غادرون بك، فاركب العصا فإنه لا يشق غباره. فذهبت مثلاً. وكانت العصا فرساً لجذيمة لا تجاري. وإنى راكبها ومساييرك عليها. فلقيته الخيول والكتائب، فحالت بينه وبين العصا، فركبها قصير،

وصفت وأرادت أن تعرف عمرو بن عدى فلا تراه على حال إلا عرفته وحذرتة وعلمت علمه. فقال قصير لعمرو بن عدى: اجدع أنفى، واضرب ظهري ودعنى وإياها. فقال عمرو: ما أنا بفاعل، وما أنت لذلك مستحقاً عندى. فقال قصير: خل عنى اذن واخلاك ذم. فذهبت مثلاً. فقال له عمرو: فأنت أبصر. فجدع قصير أنفه، وأثر آثاراً بظهره فقالت العرب: لمكر ما جدع قصير أنفه. وفى ذلك يقول المثلث:

وفى طلب الاوتار ما حزن أنفه

قصير ورام الموت بالسيف يبهس

ثم خرج قصير كأنه هارب، وأظهر أن عمرواً فعل ذلك. وأنه زعم أنه مكر بخاله جذيمة، وغره من الزباء. فسار قصير حتى قدم على الزباء فقيل لها أن قصيراً بالباب، فأمرت به، فأدخل عليها، فإذا أنفه قد جدع، وظهره قد ضرب فقالت: ما الذى أرى بك يا قصير؟ قال: زعم عمروانى قد غررت خاله، وزينت له المصير اليك، وغششته، وما لأك، ففعل بى ما ترين، فأقبلت إليك وعرفت إنى لا أكون مع أحد هو أثقل عليه منك. فأكرمتها، واصابت عنده من الحزم والرأى ما أرادت. فلما عرف أنها استرسلت إليه، ووثقت به قال: إن لى بالعراق أموالاً كثيرة، وطرائف، وثياباً، وعطراً، فأبعثينى إلى العراق لأحمل مالى، وأحمل إليك من بزورها وطرائفها وثيابها وطيبها وتصيبين فى ذلك أرباحاً عظماً، وبعض ما لا غنى للملوك عنه. وكان أكثر ما يطرهها من التمر الصرفان، وكان يعجبها. فلم يزل يزين ذلك، حتى أذنت له، ودفعت إليه أموالاً، وجهزت معه عبيداً. فسار قصير بما دفعت إليه، حتى قدم العراق، وأتى الحيرة متكرراً فدخل على عمرو فأخبره الخبر وقال: جهزنى بصنوف البز والامتعة، لعل الله يمكن من الزباء، فتصيب ثأرك، وتقتل عدوك، فأعطاه حاجته، فرجع بذلك إلى الزباء، فأعجبها ما رأت، وسرها وزدادت به ثقة، وجهزته ثانية، فسار حتى قدم على عمرو فجهره وعاد إليها. ثم عاد الثالثة وقال لعمرو: اجمع لى ثقات أصحابك، وهبى الغرائر والمسوح، واحمل كل رجلين على بعير فى غرارتين، فإذا دخلوا مدينة الزباء أقمتك على باب نفقها، وخرجت الرجال من الغرائر<sup>(١٨)</sup> فصاحوا بأهل المدينة فمن قاتلهم قتلوه، وإن أقبلت الزباء تريد النفق جللتها بالسيف. ففعل عمرو ذلك، وحمل الرجال فى الغرائر بالسلاح، وسار يكمن النهار ويسير الليل، فلما صار قريباً من مدينتها تقدم قصير فبشرها وأعلمها بما جاء به من المتاع والطرائف وقال لها: آخر البز على القلوص. فأرسلها مثلاً. وسألها أن تخرج فتتظر إلى ما

ونظر إليه جذيمة على متن العصا مولياً. فقال: ويل أمه حزماً على متن العصا. فذهبت مثلاً. وجرت به إلى غروب الشمس ثم نفقت، وقد قطعت أرضاً بعيدة، فبنى عليها برجاً يقال له برج العصا وقالت العرب: خير ما جاءت به العصا. فذهبت مثلاً، وسار جذيمة وقد احاطت به الخيل حتى دخل على الزباء، فلما رآته تكشفت فإذا هى مصفورة الاسب فقالت: يا جذيمة، أدأب عروس ترى؟ فذهبت مثلاً. فقال جذيمة: بلغ المدى، وجف الثرى، وأمر غدر أرى. فذهبت مثلاً. ودعت بالسيف والنطع ثم قالت: ان دماء الملوك شفاء من الكلب. فأمرت بطست من ذهب، قد أعدته له، وسقته الخمر حتى سكر وأخذت الخمر منه مأخذها، فأمرت براهشيه فقطعا، وقدمت إليه الطست وقد قيل لها: ان قطر من دمه شىء فى غير الطست طلب بدمه. وكانت الملوك لا تقتل بضرب الاعناق إلا فى القتال، تكرمة للملك، فلما ضعفت يده سقطاً، فقطر من دمه فى غير الطست فقالت: لا تضيعوا دم الملك. فقال جذيمة: دعوا ما ضيعه أهله. فذهبت مثلاً. فهلك جذيمة، وجعلت الزباء دمه فى ربعة لها، وخرج قصير من الحى الذى هلك العصا بين أظهرهم، حتى قدم على عمرو بن عدى، وهو بالحيرة فقال له قصير: أثار انت؟ قال: بل ثائر سائر. فذهبت مثلاً. ووافق قصير الناس، وقد اختلفوا، فصارت طائفة مع عمرو بن عدى اللخمى، وجماعة مذهب مع عمر بن عبد الجن الجرمى، فاختلف بينهما قصير حتى اصطالحا، وانقاد عمرو بن عبد الجن لعمرو بن عدى: تهيأ واستعد، ولا تبطلن دم خالك. قال: وكيف لى بها وهى امنع من عقاب الجوى؟ فذهبت مثلاً. وكانت الزباء سألت كاهنة لها عن هلاكها فقالت: أرى هلاكك بسبب غلام مهين غير أمين، وهو عمرو بن عدى، ولن تموتى بيده ولكن حتفك بيدك، ومن قبله ما يكون ذلك. فحذرت عمراً، واتخذت لها نفقاً من مجلسها الذى كانت تجلس فيه إلى حصن لها داخل مدينتها. وقالت: ان فجأنى امر دخلت النفق إلى حصنى. ودعت رجلاً مصوراً<sup>(١٨)</sup> من أجود أهل بلاده تصويراً، واحسنهم عملاً، فجهزته واحسنت إليه وقالت: سر حتى تقدم على عمرو بن عدى متكرراً فتخلو بحشمه، وتنضم إليهم، وتخالطهم، وتعلمهم ما عندك من العلم بالصور، ثم اثبت لى عمرو بن عدى معرفة، قصوره جالساً، وقائماً، وراكباً، ومتفضلاً، رمتسلحاً بهيئته ولبسته ولونه، فإذا احكمت ذلك فأقبل إلى. فانطلق المصور حتى قدم على عمرو بن عدى، وصنع الذى أمرته الزباء، وبلغ من ذلك ما أوصته به، ثم رجع إلى الزباء بعلم ما وجهته له من الصورة على ما



جاء به . وقال لها: جلست بما صاء وصمت . وذهبت مثلاً . ثم خرجت الزباء فأبصرت الابل تكاد قوائمها تسوخ في الارض من ثقل احمالها ، فقالت: يا قصير:

### ما للجمال مشيها ونيدا

أجنـدلا يحـملن ام هـديدا

ام صـرفـانا تـارزا شـديدا

فقال قصير في نفسه: بل الرجال قبضاً قعوداً . فدخلت الابل المدينة ، وكان بيده منخسة ، فنخس بها الغرارة فأصابته خاصرة الرجل الذي فصرط فقال البواب بالرومية: (يشنب ساقا) يقول ، شر في الجوالق . فأرسلها مثلاً . فلما

توسطت الابل المدينة أنيخت ، ودل قصير عمراً على باب النفق الذي كانت الزباء تدخله ، وأرته إياه قبل ذلك ، وخرجت الرجال من الغرائر فصاحوا بأهل المدينة ، ووضعوا فيهم السلاح ، وقام عمرو على باب النفق ؛ وأقبلت الزباء تريد النفق فأبصرت عمرو فعرفته بالصورة التي صورت لها ، فنضت خاتمها ، وكان فيه السم وقالت: بيدي لا بيد ابن عدى . فذهبت كلمتها مثلاً . وتلقاها عمرو فجعلها بالسيف ، وقتلها ، وأصاب ما أصاب من المدينة وأهلها ، وانكفاً راجعاً إلى العراق . وفي بعض الروايات ، مكان قولها: أدأب عروس ترى؟ أشوار عروس ترى؟ فقال جذيمة: أرى دأب فاجرة غدور بظراء تقلة . قالت: لا من عدم مواس ، ولا من قلة أواس ، ولكن شيمة من اناس . فذهبت مثلاً .

### الهوامش

- (١) راجع: خير الدين الزركلي / الأعلام - بيروت، ١٩٦٩، ط ٣، ج ٣، ص ٧٢ والموسوعة العربية الميسرة، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥ ومحمد فريد أبو حديد / زنونيا - ط ٧، دار المعارف بمصر، ١٩٧٨ وقد تناول الأستاذ محمد فريد أبو حديد شخصية زنونيا تناولاً روائياً جمع بين التصور الفني الروائي وبين الأحداث التاريخية، مع ما يحوط شخصيتها من غموض تاريخي .
- (٢) قدم المسعودي (أبو الحسن علي بن الحسين) ت: ٣٤٦ = ٩٥٧ في كتابه «مروج الذهب ومعادن الجوهر» دار الاندلس بيروت ١٩٦٦ ج ٢ ص ٧٢ وما بعدها - شخصية الزباء تقديماً تاريخياً يرقى إلى مستوى الرواية الفنية لأحداث حياة الزباء .
- (٣) راجع قصة هذين المثلين وغيرهما من أمثال قيلت خلال سرد حياة الزباء في: مجمع الأمثال لأبي الفضا، أحمد بن محمد النيسابوري الميداني - توفي ١١٢٤ م . منشورات دار الحياة بيروت ١٩٦١، ج ١، ص ٣٢٥ - ٣٢٩ . وفي نهاية هذا المقال سوف أقدم النص الكامل لقصة الزباء كما أوردها الميداني في مجمع الأمثال .
- (٤) محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلى محمد البجاري، قصص العرب، دار إحياء الكتب العربية القاهرة ١٩٧١ - ١٩٧٢ - أربعة أجزاء . وراجع أيضاً مؤلفاتهم عن: أيام العرب في الجاهلية، دار إحياء الكتب العربية القاهرة ١٩٤٢ ، وأيام العرب في الإسلام، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ط ٣، ج ٦٨ .
- (٥) صفوت كمال / مناهج بحث الفولكلور العربي، بين الأصالة والمعاصرة - مجلة عالم الفكر، المجلد السادس العدد الرابع / الكويت، يناير - مارس ١٩٧٦ ص ١٧٣ - ٢١٠ .
- (٦) المسعودي / مروج الذهب ومعادن الجوهر، حققه وضبطه أسعد داغر، دار الاندلس بيروت ١٩٧٣، ج ٢، ص ٢٥٠ وما بعدها - ج ٣، ص ٣٨٩ وما بعدها .
- (٧) القزويني / عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدم له وحققه / فاروق سعد، دار الآفاق الحديثة بيروت ١٩٧٣ .
- (٨) راجع: صفوت كمال / الحكايات الشعبية الكويتية: دراسة مقارنة - وزارة الإعلام، الكويت، الطبعة الأولى ١٩٨٦ .
- (٩) راجع:
- (أ) سهرير القلماوي / ألف ليلة وليلة، دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .
- (ب) عبد الصاحب العقابي / ديوان ألف ليلة وليلة، (كتاب مجلة التراث الشعبي، ١) . بغداد ١٩٨٠ ، فقد حقق المؤلف في هذا الديوان ما ورد من الأشعار في ألف ليلة وليلة .
- (١٠) أحمد كمال زكي، الأصمعي - مجلة عالم الفكر، م ١٣، ١٤ أبريل - يونيو ١٩٧٢ - ص ٢٢٧ : ٢٥٨ .
- الأصمعي (سلسلة أعلام العرب، ١٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ١٩٧٧ .
- (١١) البخلاء للجاحظ، حقق نصه وعلق عليه طه الحاجري، (سلسلة ذخائر العرب، ٢٣) دار المعارف بمصر، ص ١٨ .
- (١٢) الموسوعة العربية الميسرة، ص ٥٩١ .

- (١٣) عبد الحميد يونس/ الأدب الشعبي عند ابن خلدون، بحث معاد نشر بكتاب «دفاع عن الفولكلور»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣ - ص ١١٧ - ١٣٣.
- (١٤) المرجع السابق ص ١٣٠.
- (١٥) حسن الساعاتي/ المنهج العلمي في مقدمة ابن خلدون، من أعمال مهرجان ابن خلدون، المركز القومي للبحوث الاجتماعية القاهرة، ١٩٧٣، ص ٢٠٣ - ٢٢٧.
- (١٦) المقرئ/ المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار التحرير للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨.
- (١٧) عجائب الآثار في التراجم والأخبار.
- (١٨) يتبين لنا من ذلك أن مفهوم التصوير ورسم الأشخاص كان شائعاً في عصرها. وكان تسجيل صور الشخصيات ورسم جوانب من حياتهم، وسيلة من وسائل التعرف على أسلوب تفكيرهم وطرأق سلوكهم.
- (١٩) نذكرنا هذه الحكاية بحكاية علي بابا والأربعين حرامي الشائعة في تراثنا الشعبي العربي... كما تثير في الذاكرة قصة حصان طروادة الخشبي، بل تذهب بنا إلى الحكاية المصرية القديمة التي تروى عن «تحتي» القائد العسكري المصري أحد فؤاد الملك تحوتس الثالث ١٤٦٨ - ١٤٣٦ ق. م، وسادس ملوك الأسرة الثامنة عشرة. الذي تزوج بعد موت أبيه تحوتس الثاني من بنت عمته حتشبسوت، وكان صبيّاً لا يبلغ الثامنة من عمره، وقام الاثنان باعتبارهما شريكين في العرش بحكم مصر، ولكن لم يمض أكثر من أربع سنوات حتى استقلت حتشبسوت بالحكم، وترك تحوتس الثالث قابلاً في داره بوصفه زوجاً للملكة فقط. وبعد ١٨ سنة استطاع تحوتس أن يقضى على الملكة، واستقل بالعرش وسجل لنفسه في التاريخ بطولات قل أن فاز بها فرعون آخر. وقد ترك لنا التاريخ حوليات تحوتس الثالث. وتحمل تلك الحوليات معلومات عديدة عن الكثير من الحياة الاجتماعية والتقدم الحضاري. وكان يكتب هذه الحوليات كتاب ملحون بالجيش علاوة على ما سجل على جدران المباني التي أمام قدس الأقداس لمعبد الكرنك.
- وتروى قصة تحوتس أحد فؤاد تحوتس الثالث، أن تحوتس فشل في الاستيلاء على مدينة يافا بعد حصار طويل ولجأ إلى الحيلة والخديعة، فأوهم أمير يافا أنه يريد المهادنة وخيانة سيده فرعون مصر وبعد أن صدقه الأمير قبل أن يذهب ومعه زوجته وابنه إلى معسكر تحوتس للاتفاق على تفاصيل الاستسلام، وفي أثناء الحديث أسرع بعض الضباط من المصريين بتقييد أمير يافا، ونفذ تحوتس حيلته بأن وضع مائتي جندي مدججين بأسلحتهم في مائتي غرارة واختار خمسمائة جندي لحملها إلى داخل المدينة، مدعياً أنها جزية يقدمها إلى أمير المدينة. وبار الموكب يتقدمه سائق عربية الأمير حتى دخلوا إلى المدينة وهنا هاجموا أهلها واستولوا عليها وأسروا أعداداً كبيرة منهم. وأرسل تحوتس إلى ملكه تحوتس الثالث رسالة يقول فيها: «قلتها، لقد سلم إليك والدك آمون العظيم أمير يافا وكل قومه ومدينته كذلك. أرسل رجالاً ليحملوهم أسرى حتى تملأ معبد أبيك آمون ملك الآلهة بالعبيد ذكوراً وإناثاً، أولئك الذين أصبحوا صرعى تحت قدميك إلى أبد الأبدين».
- وقد ذكر د. عبد المنعم أبو بكر أن هذا النص ورد على بردية هاريس رقم ٥٠٠ المحفوظة في المتحف البريطاني. راجع عبد المنعم أبو بكر، الموسوعة المصرية، تاريخ مصر القديمة وآثارها، المجلد الأول، الجزء الأول، جمهورية مصر العربية، وزارة الثقافة والإعلام الشركة المصرية للطباعة والنشر، ص ١٧٧ - ١٧٨.

# الشعر الشعبي

## د. غراء مهنا

«لزم طويل طويل طويل، بعد أن اختفى الشعراء

ظلت أغانيهم تهيم في الشوارع،

Charles Trenet, L'âme des Poètes

وهو، أيضاً، جماعى. ويجب أن نستنتج من ذلك ثلاثة مفاهيم:

- مفهوم الخلق الجماعى أو الشعبى.

- مفهوم الشفهية.

- مفهوم الشعر الطبقي المبكر، الذى لا يحمل أى تأثير أضافته المدرسة أو المهنة.

### ١ - الخلق الجماعى أو الشعبى

إن مفهوم الشعر الشعبى (الجماعى والتلقائى) على العكس من الشعر الأدبى (الذى هو نتاج إرادة فردية)، مفهوم نظرى بحث، فهذا الشعر يجهله الشعب الذى يعتبر كل شئ مفهوماً بالنسبة له أغنية - ونذكر أن كلمة «شعب» لا تحمل المعنى الذى أكسبه إياها الفولكلوريون فى نهاية القرن ١٩ وبداية القرن ٢٠؛ فكلية شعب تعنى الجماعة بأكملها وليس الطبقة الدنيا فى هذه الجماعة، ويبدو الشعب كأنه كيان محدد أو كائن جماعى، وبالنسبة لـ M. Van Gennep فإن كلمة «شعبى» لا تعنى أى تأكيد للأصل، ولكنها تعنى فقط ما يحدث للشعب، فالأغنية ليست شعبية فى حد ذاتها تبعاً لأصلها، لكن نتيجة لدرجة تكيفها مع أفكار وأذواق ووسائل التعبير الشعبى.

ومن الممكن أن نستنتج عدة درجات من «الشعبية»:

- شعر نشأ تلقائياً داخل الطبقات الشعبية، وهو مجهول

الهوية.

منذ انتشار الطباعة بدا الإنسان مسكوناً بشعور بالندم على عالم «اللمس والسمع»، فممنذ نهاية القرن الثامن عشر تغيرت أشياء كثيرة، وخلال السنوات القليلة الأخيرة بدأنا نتجه من جديد إلى الأدب الشفوى، إلى سماع الأصوات البدائية التى يبدو أن الناس قد أصبحوا صمّاً بالنسبة لها - إن هذا الأدب يجب أن يناضل حتى لا يفنى أمام الغزو الجديد للتكنولوجيا والكمبيوتر وتطور العلوم. ونشاهد عودة جبرية للشفوية، وتصبح الدراسات المخصصة لها فى تزايد مستمر.

ونشير إلى أهمية الدور الذى لعبته الآداب الشعبية والفولكلور فى تاريخ الإنسانية. إن كلمة «فولكلور» التى ابتدعها W.J.Thoms عام ١٨٤٦ اشتقاقاً من كلمة «FOLK» أى «شعب» و «Lore» وهى كلمة قديمة تشير إلى «المعرفة»، تتعلق بمجموعة من العادات.

إن الشعر الشعبى هو جزء من التراث الثقافى، وهو عنصر إخبارى عن الحياة التى يعيشها أو يحلم بها شعب ما، ولقد نشأ بغرض الترفيه مصحوباً أو غير مصحوب بالموسيقى، وأصبح، بفضل الإيقاع الجميل، وبفضل الأسلوب البسيط الواضح، وسيلة الثقافة الوحيدة والمصدر الرئيسى للمعلومات للطبقة الشعبية، التى هى فى غالب الأمر أمية هو، إذن، قدرة خلاقة تلقائية وبدائية لشعب ما، أى مجهولة الهوية، لا صاحب له



- شعر انتشر انتشاراً جماهيرياً واسعاً.

- أغنية تصبح شعبية عندما لا نعد نتذكر أصلها.

- «شعبي» يعنى أنه ينتمى إلى الشعب، أو ينبثق منه، أو يعجبه، أو بمعنى أشمل ينتمى إلى أكبر عدد، أو إلى الجماعة بصفة عامة.

إن ما نعينه إذن بالشعر الشعبي هو تلك الأغاني التي تداولتها الذاكرة الشعبية وحدها لفترة طويلة، والتي جمعت أولاً بأعداد صغيرة، ثم بأعداد كبيرة عن طريق الهواة والموسيقيين والفولكلوريين، وهى نصوص غالباً ما تكون مجهولة الأصل، محفورة فى ذاكرتنا، همدت طفولتنا، وصاحبت ألعابنا، وهى جزء لا يتجزأ من التراث الشعبى لكل بلد.

## ٢ - النقل عن طريق المشافهة

إن الشفهية تحتل مكاناً مهماً فى النظريات الخاصة بالأغنية الشعبية، لنقل الذكريات التاريخية والأساطير والملاحم أو مجرد أشعار بسيطة عن الحب.

ويؤكد Josphe Bédien على ضعف وقصور الذاكرة، فبالنسبة إليه لا توجد تقليدية تاريخية شفهية، فالتاريخ لا يوجد إلا بالكتابة: «إن الإنسان التلقائى، الطفل أو البدائي، يقلد بتلقائية ما يراه، ويعبر بحركات جسده، وخاصة يديه، عن الأفعال أو الأفكار التي يحاول توصيلها، ومن هنا ينشأ نظام بدائي للتعبير، الأسلوب اليدوي الذي يتحول تدريجياً، عندما تنحضر الجماعة، إلى أسلوب شفهي ثم إلى أسلوب مكتوب»<sup>(١)</sup>.

إن الأدب الشفهي يعتبره البعض (أدباً هامشياً)، (خارج الأدب) أو (عكس الأدب) فهو نتاج طبقة شعبية تعطله وضعاً متدنياً، فكثيرون يرفضون وجود شعر شعبي، ولا يعتقدون فى الخلق الجماعي، ويتشككون فى الشفهية، فمثلاً يكتب Edgar Piguet: «إن الشعر الشعبي أسطورة، فالشعب لم يبدع أبداً، وهو لا يفعل شيئاً سوى أنه يستعيد ويقلد ما تخلقه المراكز الحضارية، ولذلك فإن ما يسمى بالأغاني الشعبية، ما هو إلا تقليد لثيمات وأشكال أدبية»<sup>(٢)</sup>.

ويؤكد Pierre Kohler العكس فيقول:

«فى منتصف القرن ١٩ فى منطقة Basse Bretagne (باس بريتانى) كنا نستمع إلى الفلاحين يرتجلون، كل واحد بدوره أو بطريقة جماعية، أغنية مناسبات ذات نغمة تقليدية»<sup>(٣)</sup>. ونستطيع أن نؤكد أن العقلية الشعبية، بشعورها الجماعى وخضوعها لقوى الطبيعة الخفية، قد ساهمت فى

إثراء الخيال والإبداع الفنى.

إن الأغنيات الشعبية الفرنسية هى «نصوص مكتوبة، لتكوينات شفهية حتى يتم تثبيتها فى ذاكرة المنشدين. والسؤال الذى يطرح نفسه: هل هذه النصوص الشفهية تأثرت بالكتابة؟

### ٣ - شعر طبيعى أم بكر؟

إن جميع القصائد التى تنتمى إلى التراث الشفهي جمعت نصوصها التى ترجع إلى الذاكرة الجماعية؛ ولكن هذا الحفظ عن طريق النقل الشفهي، وعن طريق الذاكرة، قد تم إضافة بعض التعديلات إليه، حتى لو كانت بعض هذه التعديلات لا إرادية أو تلقائية. إن النصوص القديمة قد تركت، وتم الاستعانة بنصوص أكثر حداثة، قد تكون تعرضت للتحريف بقصد أو بدون قصد، وهكذا يتم تحريف الأغاني القديمة، كما نشاهد اتجاهها مستمراً لكثير من الأغاني الشعبية والأدبية. ولقد بدأت عمليات جمع الأغاني الشعبية عن طريق بعض الهواة أو الدارسين الذين أضافوا إليها بعض العلامات الأدبية.

إن النص الشعبى الشفهي يسمح، بل يتطلب، نصاً متعدد الأشكال قبل تثبيته عن طريق الكتابة. والنص المكتوب، حتى لو كان مبنياً على نص شفهي، يبقى ثابتاً لا يمكن تغيير تكوينه، أو تحريف معناه، أو وسائله التعبيرية، أو عباراته وألفاظه.

ويحدد Pacal Zumthor خمس عمليات، هى - فى الواقع - مراحل تكون القصيدة الشعبية:

(أ) الإنتاج.

(ب) النقل.

(ج) الاستقبال.

(د) الحفظ.

(هـ) التكرار والإعادة.<sup>(٤)</sup>

كما يستنتج عدة أشكال للشفهية:

- شفهية أولية أو بدائية مباشرة نقية دون أى اتصال مع الكتابة.

- شفهية مختلطة توجد مع الكتابة.

- شفهية تم إدخالها فى وسائل الإعلام بطريقة ميكانيكية.<sup>(٥)</sup>

والشعر الشعبى يعمل بوصفه شفهية أولية ومختلطة وضمن وسائل الإعلام. هذا النتاج الأدبي - الذى يتم إعطاؤه عادة مكاناً هامشياً كما تبين المسميات التى تطلق على - "Intra"

"Contre - أو - Para - Littérature"، "Littérature"

"Littérature" - يمتلك خاصية أساسية؛ فهو لا يعد نقلاً

لميراث قديم وثابت، ولكنه عملية خلق وإعادة خلق مستمرة سواء بالتقليد أو النقل أو الاختراع.

إن هذا الشعر الشعبي كان منذ فجر الزمان أول أغنية حب أو حرب أو دعاء، العبارة الأولى التي انبثقت من قلب الإنسان، وأكثر أشكال هذا الأدب البدائي حرية وتلقائية، فالإنسان في الحقول يمدح محبوبته، ويغنى للطبيعة وجمالها، يحركه دافع تلقائي، وأغانيه ماهى إلا تعبير عما يختلج في صدره من مشاعر.

هذه الأغاني التي جاءت من أعماق الذاكرة الجماعية، هل لها شكل محدد؟ للإجابة على هذا السؤال قمنا بدراسة نماذج من الشعر الشعبي الفرنسي والفارسي والجزائري؛ وهذه النماذج قد يبدو اختيارها عشوائياً، ولكن في الحقيقة هناك سببان لهذا الاختيار:

أولهما: أننا نعتقد أن اتساع أو تعدد الأمثلة والنماذج، التي تمثل ثلاث بلاد تنتمي إلى ثلاث قارات مختلفة: أوروبا وإفريقيا وآسيا، وإلى ثلاث حضارات مختلفة قد يسمح لنا بتعميم ما نصل إليه من نتائج.

- والسبب الثاني يبدو ثانوياً، وهو وجود هذه النصوص الشعبية للبلدان الثلاثة بلغة واحدة، وهي الفرنسية (الشعر الجزائري والفارسي مترجم) مما يسهل عملية البحث.

هذا الشعر الشعبي الذي يدخل في حياة الإنسان منذ ميلاده وحتى مماته، والذي يبدو باعتباره عملية إبداع فولكلوري لشعب، هل يختلف من بلد إلى بلد آخر، أم يحتفظ بنموذج مشترك؟

سنحاول تحديد هذه النصوص الشعبية ببعض الأفكار الرئيسية، كما سنحاول استخلاص العوامل المشتركة أو العلامات الرئيسية (اللغة والقيمات والشكل).

وهنا نلاحظ ثلاثة أنواع رئيسة من التكرار والترادف في هذه النصوص الشعبية:

### أولاً: تكرار المفردات اللغوية

يتميز هذا الشعر الشعبي ببساطة أساليب التعبير، وغياب الفردية، وهو يستخدم بصفة عامة الأسلوب اللغوي العام والبسيط والمباشر فتقتصر مفرداته اللغوية على كلمات شائعة ملموسة، تشير إلى الأشياء البسيطة في الحياة اليومية. فهو

يمتلك إذن صفة البساطة غير الشخصية، ولغته بسيطة، فهي لغة الشعب التي يمارسها ويفهمها.

والشعر الشعبي في إيران مصاغ بصفة عامة بلغة عامية، أو لغة فصحي متأثرة بالعامية، لذلك فهو يسمى الشعر الـ (Bâzâri) (أي شعر لغة البازار أو السوق). وفي شمال إفريقيا، في بلاد المغرب العربي، يوجد عدد غير محدود من الشعر الشعبي العربي الذي تم نشر القليل منه. ونجد المفردات اللغوية نفسها تتكرر في هذه النصوص الشعبية للبلاد المختلفة.

(أ) المفردات اللغوية الخاصة بالحيوانات والطيور - لعب الحيوان دوراً مهماً في هذا الشعر؛ ففي الجزائر تصبح المحبوبة غزالاً:

«آه لحالي منذ تركتني هذه الغزالة!»، (٦)

- وفي مثال آخر:

«اللهم واسنى من فقدان غزالة الغزلان»، (٧)

- والمحبوبة هي أيضاً أنثى النسر أو الصقر:

واسونى يا أصدقائى من فقدانى

تلك «التي تشبه الصقر فى عليائه». (٨)

ونلاحظ أن هذه الحيوانات يعيش معظمها في الصحراء.

- أما الحصان فيمثل بالنسبة للعربي الصديق الوفي:

«افتح قلبك لى يا جوادى وكن متفهماً

باسم المسيح ابن مريم العذراء

وباسم النبى محمد قل لى مايؤلمك

أى قسوة فى تجاهل سبب ألمك

لم أجد شافياً لآلامك، (٩).

- وكثيراً ما يمتدح العربي حصانه:

«إن جميع الجياد تعرف شهرتك

وجميع الفرسان المتزينين بأجمل الثياب يتغنون بقوتك

وهم يعزفون الناي». (١٠)

- والحصان كثيراً ما يكون خرافياً، كما في الحكايات

الخيالية، فهو يطير في الهواء؛ إذ يقول الشاعر الشعبي:

«حصانى الرمادى الذى يشبه الصقر

يحملنى فى العلياء». (١١)

- وأحياناً يكون هذا الحصان مهراً صغيراً:

«آه يا سيدى.. كم أود أن أمتلك مهرًا

يكون سهيله ممتعاً، وتحمل مؤخرته آثار الركاب فتكون  
أحياناً دامية». (١٢)

- ويلعب الحصان دوراً مهماً فى الخيال الشعبى الفرنسى:

«قولى لى يا أمى ويا صديقى

لماذا يبكى الخدم هنا؟

يا ابنتى لقد أغرقوا أجمل جياندا وهم يغسلونه

ولماذا يا أمى ويا صديقى

يبكون هكذا من أجل حصان؟

فعندما يعود الملك رينو

سيحضر معه أجمل الجياد». (١٣)

- وفى مثال آخر:

«جميع جياد الملك

يستطيعون الشرب سوياً». (١٤)

ويمثل الكلب بالنسبة إلى الأوروبى قيمةً نبيلة للإخلاص  
والصداقة، وهو يستخدمه فى الصيد، فيقول الشاعر الشعبى:

«روسل لديه ثلاثة كلاب ضخمة

أحدهم يطارد الأرنب البرى

والثانى يطارد الأرانب

أما الثالث فهو يهرب حينما ينادى عليه». (١٥)

- ومن النادر أن نجد الكلب فى الشعر الشعبى العربى لأنه  
ذو دلالة غير محببة، ولكننا نجده فى الشعر الفارسى:

«لقد ذهب ثم حضر كلبه». (١٦)

- وهناك مثال آخر:

«استمع إلى الكلب يقول لك: من أجلك أنبح هو هو وأفرع  
للص». (١٧)

وتوجد الحيوانات بكثرة فى هذه النصوص الشعبية، فنجد  
على سبيل المثال لا الحصر: الخروف، الجمل، القط، الحمار،  
الأسد، الدجاجة، السلحفاة، الضفدعة، الفأر... إلخ.

ولنقرأ معاً هذه الأغنية الفارسية المخصصة للأطفال،  
والتي تعدد الحيوانات الواحد تلو الآخر:

«كان يوجد مرة

تحت القبة السماوية

عجوز معلقة

كان الحصان يقوم بعمل الزيات

وكان الحمار يقوم بعمل الدوار

وكان الكلب يقوم بعمل الجزار

وكان القط يقوم بعمل الفاكهى

والجمل، يقوم بعمل اللباد

والناموسة، بعمل الراقص

والعنكبوت يرقص على الحبل

والفأر يدير بكرة الخيط». (١٨)

- وترمز الطيور إلى (الحرية) وتقوم بحمل الرسائل  
بإخلاص:

«آه يا عصفورى ذو الأجنحة الزرقاء

استمع إلى كلماتى:

احمل رسالتى فى الساعة القادمة!

واحفظ جيداً ما سأسره إليك

ولا تحرف أبداً كلماتى

إننى أكلفك بمهمة

آه يا عصفورى

ستفودك حتى أودجا

ستكون بالقرب من صديقتى

وستعطيها إشارة». (١٩)

- ونجد فى هذا الشعر الشعبى مختلف أنواع الطيور: اليمام،  
الحمام. الغريان... إلخ:

«كل طيور العالم يأتون للترفيه

السمان واليمام

والحجل الجميل

وحمامتى الجميلة

التي تغنى ليل نهار». (٢٠)

- ولكن البلبل له مكانة خاصة، فنقرأ فى أغنية شعبية



فارسية ما يلي:

«يا إلهي إن قلبي يحترق عند التفكير  
في حصيرة حجرتك  
في بلبل حديقتك». (٢١)

- ونجد في الشعر الشعبي الجزائري المثال التالي:

«إن نغمة صوتك تختلط بغناء البلبل  
وأجذ ذلك مبعثاً للسرور». (٢٢)

- وفي أغنية فرنسية شهيرة نقرأ ما يلي:

«غنى يا بلبل غنى  
فأنت قلبك سعيد». (٢٣)

(ب) المفردات اللغوية الخاصة بالنباتات

نلاحظ في هذه النصوص وجود النبات بكثرة:

«إن الأعشاب من كل نوع تتوفر في هذه الأماكن وتحملها  
الأرض كأزهار متفتحة». (٢٤)

- إن كل أنواع النبات من زرع وأزهار ذات رائحة زكية  
ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمحبة:

«أتمنى أن تغرق مياحك حدائقى  
وتزهر وتخصر زرعى». (٢٥)

- وفي مثال آخر:

«إنك تشبهين الشجرة المتوازنة فوق جذورها». (٢٦)

- وكثيراً ما تكون المحبة نخلة خاصة عند الجزائريين:

«أه أنت التى تبدين كجذع نخلة  
أرجوك أن تلقى إلى بنظرة». (٢٧)

- وفي مثال آخر:

«كانت كالنخلة التى تبدو فى الحديقة

وحيدة كبيرة ومستقيمة بين مثيلاتها». (٢٨)

- وأحياناً ما تكون المحبة زهرة أو وردة «محرمة»:

«لقد اعتبرتك وردة محرمة». (٢٩)

- والوردة هي أيضاً علامة للحب، ففي أغنية فرنسية نقرأ:

«غطوا بيير بالورود

وغطوني بالآلاف الزهور». (٣٠)

- كما نقرأ أيضاً في مثال آخر:

«كنت أريد أن تكون الوردة  
ما تزال فى بستانها  
وأن تكون صديقتى الرقيقة  
ما تزال تحبنى». (٣١)

- وفي نص فارسي نجد هذه السطور:

«أنت التى تصبحين خضرة وترفعين رأسك  
سأصبح زهرة تنمو بجانبك  
وإذا أصبحت زهرة تنمو بجانبى  
سأصبح بلبلًا يغرد لك». (٣٢)

- وفي أغنية فارسية تغنيها الأمهات والمربيات، وهن يهددن  
أطفالهن، تصبح الطفلة زهرة:

«دودو دودو أنت زهرتى  
دودو دودو يا زهرة البنديق!

ستحضر والدتك

دودو يا زهرة الفستق

سيذهب والدك إلى العمل

دودو دودو يا زهرة الكمون

لماذا لا تريد أن تنام». (٣٣)

(ج) المفردات اللغوية الخاصة بالإنسان

إن الإنسان هو مركز هذه القصائد الشعبية، فنجد البطل  
وجميع أفراد أسرته: الأب/ الأم، الأخ/ الأخت، الابن/ الابنة،  
الزوج/ الزوجة، الخطيب/ الخطيبة، الأب الروحي/ الأم  
الروحانية، الصديق/ الصديقة.. وكذلك أيضاً نجد الخدم  
والخادמות والطهاة.. إلخ.

ويلعب كل من عامل السن (شاب/ عجوز) والنوع (ذكر/  
أنثى) دوراً مهماً، كما أننا نجد أيضاً الوضع الاجتماعي، ومن  
الممكن تقسيم الأشخاص إلى مجموعتين وفقاً للتدرج  
الاجتماعي:

- مجموعة الملوك والأمراء والبارونات والسادة والنبلاء أو  
ما نسميهم بالأشراف.

- والشعب الذى يمارس جميع المهن: الإسكافي والنجار  
والتاجر والجندي والجزار والنجار والخباز والقاضي والشحاذ..

إلخ، وبين هاتين المجموعتين نجد رجال الدين: القساوسة ورعاة الكنائس وأئمة المساجد والقديسين الذين يحملوننا، وكذلك الثقة.

وهي شخصيات لا أسماء لها، ونادراً ما تسمى، ولكن الجميلة، أي البطة أو المحبوبة، التي تلعب دوراً رئيسياً لها أسماء، وتتمتع بصفات الذل، وهي غالباً ما تكون من أصل نبيل.

«إن جمالك يشهد على أصلك النبيل، (٣٤)

وحتى تجوز جميع أنواع الجمال:

«الجمال العربي والوثني والمسيحي

تجمعوا في شخصك أيها الكائن ذو النظرة الفاترة

(.....)

إن المرأة العربية يميزها جمال ساقها

وتورد خديها

والوثنية تتميز بالعين والحاجب آه ياسادة

أما سحر المسيحية

فيكمن في تناسق جسدها وشموخ صدرها، (٣٥)

- إن الشعر الشعبي الجزائري يستخدم عبارات وصف الجمال المتناهي للبطلة، ويمكن أن نلخصها في الجدول الآتي:

الحواجب: مرسومة بالحبر خطوطاً مستديرة رسمتها يد أستاذ قدير، سوداء على شكل حرف النون.

الرموش: سوداء طويلة مقوسة.

العيون: فاترة سوداء/ عيون غزلان.

الجفون: ساحرة ومرسومة بالكحل.

الخدود: وردية تختزن ضوء القمر/ جذابة متوهجة/ لامعة/ خدود الغزلان.

الفم: مثل الخاتم أو الخاتم الذهبي.

الشفاه: بلون الدم في آنية من البلور حمراء قانية.

الأسنان: مثل اللؤلؤ.

الوجه والجيبة: بياضهما يعمرى الأبصار، ويستمدان روعتهما من الكواكب والنجوم.

العنق: يثير الدهشة، لأنه أكثر بياضاً من اللبن والعاج والفضة، وهو عنق الغزالة والمهرة.

الصدر: يشبه البلور/ كريم.

الذراع: مكشوفة.

القامة: مشوقة عالية.

الأقدام: مخضبة بالحناء.

الجسد: كامل.

طريقة السير: متأنية.

مطابع الحسن: ساحر يزين يد المحبوبة.

الوشم: من صنع صانع مشهور.

هذا الجمال لا مثيل له لا في الأزمنة الماضية، ولا في الأزمنة القادمة، والمحبوبة هي «ملكة النجوم» و«الغزالة المزينة بشباك الصيادين»، جمالها «سماوي» و«ذائع الصيت».

«جذوبة لا يمكن تجاهلها

فجمالها كامل

عين سوداء، وعنق مهرة

وخد جذاب

وردي مشرق

ورموشها طويلة، (٣٦)

هذه الصفات الجمالية تبدو متأثرة بالبيئة، والصفات العقلانية للمحبوبة أقل أهمية.

- ولا يكتمل الجمال المثالي إلا بالزينة من حلى ومجوهرات وأزياء:

- خلاخيل تزين أقدام الجميلة، يعبر رنينها عن السعادة المحيطة بها.

- خلاخيل من الفضة الحرة وأساور.

- العنق مرصع بالذهب.

- الجميلة ترتدي الحرير وقماش البروكار.

- الأحزمة والديابيس من الذهب الخالص.

- وتبدو ثياب الغزلان لامعة، نتيجة لتكديس الحلى على الأقمشة الحريرية.

- القفاطين من الصوف الأزرق بلون البحر.

- الشعر تزينه حبات اللؤلؤ الرقيقة.

- وهي ترتدي القلائد حول الرقبة والخلاخيل تزين أقدامها.

تتكرر هذه الصورة وتنتشر بصورة واسعة، حتى أنها أصبحت لا تميز امرأة بعينها . وكثيراً ما يصف الشاعر امرأة لم يقابلها أبداً ؛ ولكنه بالرغم من ذلك يذكر اسمها فهي أحياناً عالية أو فاطيما أو زهرة أو فاترنا أو جدونة أو جنات أو خروج .

وفى الشعر الشعبي الفرنسى والفارسى لانجد مثل هذه التفاصيل، فعدد الفرنسيين الجميلة هي «الشقراء» وزينتها بسيطة للغاية: «ثوب أبيض وحزام ذهبي، أو أثواب طويلة وقبعات مربعة الشكل» . وهذه الزينات ليست ضرورية؛ فأحياناً تكون مرفوضة: «الذهب والحلى كفى» (٣٧) أو وداعاً للخمار، وداعاً للشيلان، وداعاً للحلى الذهبية والقلائد . والجميلة الفارسية لها «وجه القمر، وعيونها كحبات اللوز، وصدرها بللورى، وهى ترتدى خماراً من «التافتاه» والشادور» ، كما ترتدى خماراً من الحرير .

### الأرقام

كثيراً ما نجد الأرقام فى هذه النصوص الشعبية: عشرون أو ثلاثون لصاً، ألف درهم، ساعتان، ستة أسابيع، فى الحادى والثلاثين من شهر أغسطس، عشر مدافع... إلخ... (٥٠) ولكن الأرقام الأكثر شيوعاً هى تلك التى لها رمز دينى كالرقمين ٧ و٣ .

(١) الرقم ثلاثة: يمثل بالنسبة إلى الديانة المسيحية الثالوث المكون من الأب والابن والروح القدس . وفى علم النفس نجد الأنا والأنا العليا... وفى قصيدة فرنسية بطوان «الأخ الأصغر روسيل، نجد الرقم ثلاثة يتكرر عشر مرات: ٣ منازل، ٣ ملابس، ٣ عيون جميلة، والثالث، ثلاثة أولاد، ثلاثة كلاب ضخمة، ثلاث قطط، ثلاث فتيات فى ثلاثة أحياء، ثلاثة دراهم .

(٢) الرقم سبعة: وهو عدد أيام الأسبوع، ويرمز إلى كل يوم من أيام حياتنا . ونجد كذلك السماوات السبع، وعجائب الدنيا السبع، وحالات المادة السبع . وفى القرآن الكريم نجد فى سورة الكهف سبعة أشخاص ينامون ولايستيقظون إلا فى فجر عهد جديد، وفى سورة يوسف سبع بقرات سمان وسبع عجاف، وعند المصريين القدماء يرمز الرقم سبعة إلى الحياة الأبدية، كما نقرأ فى التوراة: سيثار لقابيل سبع مرات، وفى قصيدة شعبية فرنسية ظلت المركب «سبع سنوات فى البحر، وفى السنة السابعة نقصت المؤن، ومر القديس نيقولا بهذا الحقل بعد سبع سنوات» .

- وفى أغنية فارسية مخصصة للأطفال نقرأ هذه الأرقام:

«الرقم ستة قنينة الحياة

والرقم خمسة مخالبا الأسد  
الرقم أربعة يمشى على أربعة أقدام  
الرقم ثلاثة بعد ثلاثة مجار للمياه  
الرقم اثنان صغيرتان لصديقة  
والرقم واحد زهرة ذات أشواك» .

هذا التكرار والترادف للألفاظ لا نجده فقط على مستوى المفردات اللغوية ولكن تتكرر التيمات الموجودة فى هذه النصوص أيضاً، كما يتكرر المعنى .

### ثانياً: تكرار التيمات

تتكرر التيمات نفسها فى هذه النصوص الشعبية، ويوجد تشابه أساسى يجعل التفريق بين تيمات كل بلد شبه مستحيل، ويمكن تحديد التيمات التى تتكرر فى الأنواع التالية:

(١) شعر المهنة: يتغنى به الجنود والبحارة ورعاة الغنم... ويضم الأغاني التى تردد فى وقت جنى المحاصيل، أو عند الحصاد . وكل مهنة يدوية تصاحبها عادة أغنية، ويمكننا أن نضيف أيضاً أغاني الباعة، ولكن هذا النوع من الشعر الشعبي قد اختفى منذ أن فرضت الصناعة على الأعمال اليدوية إيقاعاً صناعياً، وأصبحت هذه الأعمال محرومة من عملية الخلق والإبداع .

(٢) شعر الحرب: نستطيع أن نميز فى شعر الحرب ثلاثة أنواع:

- شعر يحث على النضال .

- شعر يمتدح المحاربين .

- شعر يساندهم ويشجعهم عند القتال .

وهى أغان وطنية وثورية، فنجد على سبيل المثال أن بين عامى ١٩٣٦، ١٩٣٩ صاحبت الحرب الأهلية الإسبانية مجموعة من الأغاني الفولكلورية الوطنية، وفى فرنسا لعبت الملاحم وقت نابليون دوراً مهماً .

والملاحم هى نوع من الشعر الشفوى تعرضت له الكثير من الدراسات سواء أكان قصيدة بطولية، أم شعراً سردياً، أم ملحمة حرب تحكى عن المعركة ضد الآخر، أى العدو . وتشتمل أغنية رولان - هذه الملحمة الفرنسية الشهيرة - على الكثير من المواقف السردية التى تحكى الوقائع العسكرية أو السياسية للتاريخ القومى .

وتضم الملاحم بعض الصفات العالمية المشتركة، وصفات أخرى تختلف باختلاف البيئة الثقافية . ولقد كانت المقاومة



المسلحة تمثل دائماً في الجزائر تيمة التعذيب والاستعمار، وتحث على الثورة ضد المحتل الإسباني، ثم الفرنسي، وحتى التركي.

وعندما احتل الفرنسيون الجزائر عام ١٨٣٠ كانت مقاومة الأمير عبد القادر الجزائري، والثورات التي تبعتها حتى عام ١٨٤٧، والتي اشتعلت في جميع أنحاء الجزائر موضوعاً لأغاني المداحين الذين يحثون على الجهاد، ويدعون إلى الحرب المقدسة:

«إن الحرب المقدسة مبعث للسرور وعمل نبيل».

- ويضيف الشاعر:

«المخلصون يساعدوننا في المعركة

دون مشاة أو فرسان سنكون

محاربين ذائعي الصيت أقوىاء

يضرّبون العدو بالرماح والخناجر المسمومة» . (٣٨)

وتشتمل القصيدة على قيمة وثائقية وتفصيل وصفية: عدد المحاربين والضحايا، مكان القتال. ونجد تيمات الوطن، المنفى، القتال، الجهاد، ويبدو مضمون القصيدة متصلاً بالأحداث والتاريخ:

«إن الأول من نوفمبر ١٩٥٤ كان تاريخاً

مكتوباً بحروف من دم ونار

بإرادة الله وأعمال الرجال» . (٣٩)

إن هذا الشعر هو لغة تعبر عن فكر جماعي، ويترجم الشاعر مشاعر المجموعة، ويمكن ربط هذا الشعر بشعر المناسبات، والاكتفاء بالنص الشعري لفهم الأحداث ليس كافياً، ولكن من الضروري البحث عن الظروف التي ظهر فيها كل نص على حدة، فنقرأ مثلاً في قصيدة فرنسية ما يلي:

«في الحادي والثلاثين من شهر أغسطس

رأينا سفينة حربية إنجليزية

تدفعها الريح تجاهنا

تشق البحر والأمواج

للهجوم على بوردو» . (٤٠)

وهناك كثير من الأغاني الفرنسية عن سقوط الباستيل، وملاحم عن أحداث مختلفة مرت بها البلاد.

ولقد تراجعت الملاحم اليوم، لأن حضارتنا التكنولوجية ووسائل الإعلام والاتصال قد حدثت كثيراً من هذه الأشكال الشعرية.

وليس الحرب والقتال وحدهما موضوع هذا الشعر المعنى، ولكننا قد نجد أحياناً محلية كثيرة: مغامرات صيد، خلافات، قصائد أخرى بمناسبة الأعياد الرسمية أو الأحداث الشخصية، كالموت والميلاد، وأخرى تشير إلى شخصيات عامة (نابليون، أو أحد رجال المقاومة الجزائريين مثلاً). يتغنى هذا الشعر إذن بأحداث جماعية تعرضت لها الجماعة كحرب اندلعت أو كارثة طبيعية حلت بها.

٣) الشعر الديني أو الصوفي: إن الشعر الشعبي الجزائري كثيراً ما يمجّد نبي الإسلام أو ولياً من الأولياء الصالحين، وكثيراً ما يعبر الشاعر عن ندمه بعد حياة الفسق والبدخ:

«يا إلهي أقبل توبتي

لقد كنت غارقاً في الجهل والخطأ

مبتعداً عن طريقك في شبابي» . (٤١)

- وهو يناجي الله قائلاً:

«افتح قلبي للتخير واهدني يا إلهي

وابعد عني أعمال الشيطان» . (٤٢)

وفي قصيدة شعبية فرنسية «الملك رينو» نجد الكثير من المصطلحات الدينية، ويشتمل هذا الشعر الديني الشفوي أيضاً على الكثير من الأدعية.

٤) الشعر الخاص بالأطفال: وهو يشمل أغاني الأم أو المربية التي تهدد بها الأطفال:

«دودو يازهرة البوليو

جاء الشحاذ وأعطيناه

خبزاً لم يعجبه

فرحل ثم جاء كلبه ....» . (٤٣)

ويتضمن هذا النوع من الشعر مجموعة أغنيات يقولها الآباء للصغار، وهم يأرجحونهم على ركبتيهم، أو لجعلهم يستغرقون في النوم، أو لتشجيعهم على أن يخطوا خطواتهم الأولى، أو لتعليمهم العد على أصابع أيديهم، وأحياناً أخرى لتعليمهم أصوات بعض الحيوانات أو الطيور وأسماؤها، كما في هذه الأغنية الفارسية:

«استمع إلى عصفور الدورى يقول لك

من أجلك أقول جيك جيك

ومن أجلك أبيض ببيض الصغير

واستمع إلى الحمار يقول لك

من أجلك أقول هي هان...» (٤٤)

وتمثل أغنية الطفل شكلاً من أشكال اللعب والتسلية، كالأغاني التي يقولونها للحيوان في الأسر، أو تلك التي يردد فيها أسماء أيام الأسبوع أو حروف الهجاء، ونلاحظ سيطرة الإيقاع والنغمة واللعب بالألفاظ وتكرار الحروف الصوتية في هذا النوع من الأغاني الخاص بالأطفال.

٥ شعر الحب والغزل: نجد في هذا النوع من الشعر «أنا» المتكلم، وهي لا يتم ذكر هويتها. وقد تكون تجربة حية مر بها أحد الشعراء وأصبحت بمرور الوقت مجهولة المؤلف. وينتشر هذا النوع من الشعر الشعبي في إيران، فنقرأ في إحدى الأغنيات:

«أنت التي تظهرين في الأفق قمراً سامياً

سأجعل من نفسي نجماً لألتف حولك

أنت الذي تريد أن تصبح نجماً ليلتف حولي

سأجعل من نفسي سحاباً وأحجبك

أنت التي ستصبحين سحابة لتخفي وجهي

سأتحول إلى مطر شديد...» (٤٥)

- وقد يكون هذا الحب مصدراً للألم:

«النظرات الخفية سوف تقتلني

هذه الجميلة هي مصدر كل آلامي...» (٤٦)

- ويزيد الألم بموت الحبيبة، ويبكيها الشاعر ويعدد صفاتها ويتحدث عن قيمتها، كما في هذه القصيدة الجزائرية:

«هي تساوى مائتي جواد من أجود الأنواع

بالإضافة إلى مئة من أجود الخيالة، وهي تساوى قطيعاً به ألف جمل وغابة من النخيل...» (٤٧)

ويستمر الشاعر في ذكر ما تساويه المحبوبة من بلاد وصحار، وكذلك «كل ما شمله المحيطات والمدن والقرى من خيرات». وهو من أجلها يفعل أى شئ، حتى أنه يلجأ أحياناً إلى السحر كي يكسب ودها، والمحب الفرنسي قد يعطى كل

شئ من أجل الحبيبة: «سأعطيك مدينة تورين وباريس وسانت دينيسى». (٤٨) وهي تقدره وترفض من أجله الأمراء والنبلاء:

«أنا لا أريد أميراً

ولا ابن بارون

أريد صديقى يبير

الذى يوجد داخل السجن». (٤٩)

يشتمل إذن هذا الشعر الشعبي على صفات مشتركة وتيمات متشابهة، بالرغم من أن كل قصيدة تكون وحدة لغوية خاصة، وتحكمها قوانينها الخاصة بها. وهذا التشابه والتكرار على مستوى المفردات اللغوية والتيمات، أى المضمون، نجده أيضاً على المستوى الشكلى، فنجد شكلاً ثابتاً، واستراتيجية هيكلية مشتركة في هذه النصوص الشعبية.

### ثالثاً: تكرار البناء الشكلى

هل توجد خصائص مشتركة في البناء الشعرى لهذه النصوص الشعبية؟ وماذا تتضمن هذه الخصائص؟

إن الصفة التي تميز هذه الأغاني الفولكلورية هي بناؤها الشكلى لنغمة تتكرر عدة مرات تستخدم في كل مرة كلمات مختلفة، قد تربطها القافية بعضها ببعض، أو يربطها تكرار الألفاظ نفسها، وكثيراً ما تتكرر الكلمة التي تنهى وحدة بيتية في بداية الوحدة التالية:

.....

.....

.....

.....

.....

أو على العكس من ذلك تتعدد أشكال الوحدات البيتية، وقد تتكون القصيدة من وحدة بيتية واحدة، أو عدة وحدات وتتكون الوحدة البيتية بدورها من أربع أو خمس أو ست أبيات وقد يرتفع عدد الأبيات ليصل إلى سبع أو ثمان أو عشر أبيات في الوحدة الواحدة أو المقطع الواحد.

وتتنوع نهايات الوحدات البيتية أو المقاطع، فنجد مثلاً أنه نادراً ما تستكمل الجملة التي تنهى آخر بيت في وحدة ما في أبيات الوحدة التالية، ولكن الشائع هو وحدة الأبيات المغلفة، التي تنتهى بانتهاء الجملة.

أحياناً يكون هناك متوازيات، فتنتهي المقاطع بالشكل  
البنائي نفسه: صفتين أو اسمين أو فعلين أو ظرفين.... إلخ.

.....

.....

.....صفة.....

.....

.....

.....صفة.....

أو

.....

.....

.....فعل.....

.....

.....

.....فعل.....

وقد تنتهي الوحدة البيتية بالأبيات نفسها، مكونة لازمة  
تتكرر وتنتهي مجموعة الأبيات.

إن تكرار هذه الأشكال المتشابهة هو الذى يكون إيقاع  
القصيدة وتوجد عبارات ختامية تتكرر فى القصائد الشعبية، قد  
تكون تاريخاً محدداً كما فى الأغنية الجزائرية:

«هذه الأغنية ظهرت عام ألف ومائتين استكمل التاريخ  
بإضافة تسعين تصنيف لهم الخمسة الباقية أى عام ١٢٩٥ هـ،

وهذه العبارات الختامية قد تشير إلى المناسبة التى قيلت  
فيها القصيدة:

«هذه القصيدة كونها من الذاكرة فى شهر العيد الكبير  
وردت هذه الأغنية فى «سدى خالد بن سنان».

وهناك نوع آخر من العبارات الختامية يعلق فيها الشاعر  
الشعبى على الأغنية، ونذكر على سبيل المثال هذه العبارات  
التي تختم قصيدة فرنسية شعبية:

«هذه هى القصة الحزينة

لشباب فى سن الزواج

كان يذهب للقاء الفتيات

فى المساء بعد العشاء..

ونجد أيضاً عبارات تتكرر فى بدايات القصائد.

- الألفاظ المتعلقة بالاستيقاظ أو الرحيل:

«انهض من نومك وتأمل

أوراق شجرة اللوز». (٥٠)

- أو:

«رحلت إلى قبائل العرب الأشراف». (٥١)

- أو تلك المرتبطة بالعودة:

«عاد الملك رينو من الحرب». (٥٢)

- وقد تكون البدايات مثل بدايات الحكاية الشعبية:

«كان فيه ثلاثة أطفال،

- أو:

«كان فيه مرة..»

- وقد تكون البدايات أمراً أو نهياً أو دعوة أو تعجباً أو نداء  
مثل:

«أيها الفارس أرجوك أخبرنا...» (٥٣)

- أو:

«أبدأ عباراتي أيها السادة

بذكر اسم الله». (٥٤)

وترتبط الأبيات بعضها ببعض، وتتصل مكونة قصيدة،  
وذلك باستخدام طريقتين: الأولى هى الاتصال المتغير،  
والثانية هى الاتصال المتدرج.

أ- الاتصال المتغير:

يرتبط كل مقطع بالمقطع الذى يليه عن طريق:

- تغيير لفظي، فتتكرر الكلمات أو الجمل نفسها مع تغير  
لفظ أو أكثر، فنجد مثلاً:

«أى المراسيل سيحضر أخباراً من أنثى النسر هذه

.....

.....

أى المراسيل سيحدثنى عن صديقتى

.....



.....

أى المراسيل سيحدثنى عن هذه الجميلة، . (٥٥)

وقد يكون التغيير متدرجاً، مثل القصائد التى تذكر أيام الأسبوع أو الأرقام المختلفة فمثلاً:

«الرقم ستة أنية الحياة

الرقم خمسة .....

الرقم أربعة .....

الرقم ثلاثة .....

الرقم اثنين .....

الرقم واحد..... (٥٦)

- وقد تبدأ القصيدة بذكر شيء ثم تقوم بوصفه، أو ذكر تفاصيل عنه، كما نجد فى القصيدة الجزائرية «الحديقة»، حيث يبدأ الشاعر قصيدته قائلاً:

هل أصف لكم يا أصدقائى مشهد الربيع؟..

- ثم تتوالى الأبيات واصفة هذا المشهد من أزهار ورياحين وألوان .... إلخ.

- وقد يكون التغيير بالإضافة، كأن يضيف كل بيت أو وحدة أبيات عنصراً جديداً أو لفظاً جديداً:

«إحدهما أعطتنى ماءً

والأخرى أعطتنى خبزاً

وإذا أكلت الخبز

أعطيت الماء للأرض

فتعطيتى الأرض عشباً

أعطيه (للعنزة)

فتعطيتنى لبناً، . (٥٧)

وقد تتكرر الأبيات وفقاً للشكل التالى:

يتكرر البيت الأول والثانى، ثم يضيف بيتاً ثالثاً ورابعاً، ثم يتكرر البيت الثالث والرابع، ونضيف بعد ذلك الخامس والسادس .. إلخ.

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

وهكذا تتصل المقاطع أو الأبيات بلعبة معقدة من التراتيب والمتغيرات، وننتقل إلى نوع آخر من الفصل:

ب) الاتصال المتدرج: ونجده خاصة فى الملاحم أو القصائد السردية، وهناك عدة أنواع لهذا التدرج:

- التدرج عن طريق السؤال وجوابه، فنجد سؤالاً يختم مقطعاً، وإجابته فى أول المقطع التالى.

- التدرج عن طريق تسلسل الأفكار للإقناع أو الحث على فعل شيء، كما فى هذه القصيدة الفارسية التى يحاول فيها الشاعر إقناع حبيبته بكسب صداقتها:

«سأكون صديقك لو كنت صديقتى...» (٥٨)

وقد يكون التسلسل التدريجى باستخدام كلمات تربط بين الأبيات، مثل: ثم/ فى تلك الأثناء/ وبعد ذلك... أو قد يكون التسلسل التدريجى بإضافة أحداث جديدة فى القصائد السردية.

- وقد يكون التدرج نتيجة لعملية التذكير وإيقاظ المشاعر، كأن يبدأ الشاعر بذكر مكان، ثم يحكى ارتباطه بهذا المكان، وما يثيره من مشاعر، كما فى القصيدة الجزائرية «أماكن، حيث يتذكر الشاعر محبوبته عندما يمر بالأماكن التى تقيم فيها قبيلاتها،

- أو تبدأ القصيدة بحكمة أو عبارة يحاول الشاعر تفسيرها فى الأبيات التالية. ونذكر على سبيل المثال هذه القصيدة الفارسية التى تبدأ بهذه العبارات:

«إن الأيام الخوالى خير مما هوأت

إن الكنز لا يمكن اكتشافه مرتين، (٥٩)

إن التكرار والترادف هو البناء الشكلى المستخدم فى هذه النصوص الشعبية. وقد تضم القصيدة الشعبية عوامل خاصة ببلد ما تميزها عن غيرها (القصيدة الجزائرية مثلاً تستخدم عبارات ختامية وتحديد زمنى وتفصيل مبالغ فيها فى وصف المحبوبة وهى تختلف فى ذلك عن القصيدة الفارسية والقصيدة الفرنسية)، ولكن بالرغم من ذلك تبقى هناك صفات مشتركة وخطوط عريضة تجمع بين هذه النصوص الشعبية، فنجد التعبيرات والمعانى والقيمات نفسها، ويتكرر البناء الشكلى لهذه القصائد. ونستطيع أن نلخص الصفات المشتركة التى تميز هذه القصائد الشعبية فيما يلى: اللعب بالألفاظ والكلمات، والتكرار، وسيادة الإيقاع والنغمة، وعدم ارتباطها بشخص معين. فالشاعر ما هو إلا «ناقل»، أو «معبّر» عن النص

لم يؤلفه حقيقة، فهو عمل مجهول الهوية، يعبر عن الخيال الجماعي، وليس المتلقى أو المستمع هو بالضرورة من توجه إليه القصيدة أو المقصود بها. والتراث الشعبي اليومى بصفة عامة، والشعر الشعبي بصفة خاصة، مهدد بالاختفاء بالرغم من الجهود التى تبذلها مراكز الفنون الشعبية والباحثون للحفاظ على هذه الكنوز، وللدلالة على ذلك سنعطى مثلاً بملحمة انتشارها فى العالم العربى فى كل من المملكة العربية السعودية ومصر والجزائر وتونس وهى السيرة الهلالية. إن نطاق انتشارها يمتد على مساحة جغرافية كبيرة من سوريا إلى بلاد المغرب، ومن البحر المتوسط شمالاً حتى المناطق الصحراوية فى الجنوب.

ولقد قام كثير من الباحثين بجمع وبحث ودراسة هذه السيرة خلال السنوات الأخيرة، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر ما يلى:

- فى الصعيد المصرى قام الشاعر عبد الرحمن الأبنودى بجمع مئات من الساعات المسجلة نشرها بعد ذلك فى كتاب من خمسة أجزاء (السيرة الهلالية - مطابع أخبار اليوم ١٩٨٨).

- وفى تونس توجد روايات كثيرة للسيرة - كثير منها غير منشور أو صعب العثور عليه (رسائل دكتوراه غير منشورة) ولقد جمعها مجموعة من الباحثين (لوسيان سعادة ومحمد مرزوقى وغيرهم).

- وفى الجزائر جمعت نصوص من السيرة فى كل من قسنطينة وهدنة عن طريق بروتو وروزالين جريس. ولا يمكن أن نهمل وجود روايات مكتوبة للسيرة الهلالية، فيوجد عدد كبير من المخطوطات المحفوظة فى مكتبات أوروبا (١٨٩ مخطوطاً فى برلين وحدها) وبعضها قد تم عرضه للبيع فى بعض البلاد العربية. وهناك مسرحيات عرضت مستمدة من السيرة الهلالية، ولكن بعد تحديثها، كمسرحية يسرى الجندى أبو زيد الهلالي التى أخرجها سمير العصفورى، والمسرحية التى أخرجها التونسي سمير عيادى. وفى المجال الفنى عرض الفنان التونسي إبراهيم دهاق فى ٣٣ لوحة محفورة على الخشب أسطورة السيرة الهلالية. (١٠)

كل هذه الجهود للحفاظ على هذا النص الملحمى لا يمكن أن تمحى خطأ يؤسف له، وهو تحريف النص الشفوى عن طريق الكتابة.

إن الكتابة والفنون قد تحفظ هذه النصوص؛ ولكنها تغير طبيعتها، فلم تعد من المنبع، مما يساعد على اختفائها.

ويشير الكاتب إدوارد لين فى عام ١٨٣٦ إلى وجود أكثر من خمسين شاعراً فى مدينة القاهرة وحدها ينشدون السيرة الهلالية (٦١). ولقد بدأ كثير من المنشدين الشعبيين فى السنوات الأخيرة فى عرض روايات مختلفة للسيرة الهلالية فى المسرح القومى والهناجر وأماكن أخرى، ولكن أين هى الرواية الأصلية؟ وأى الروايات أقرب لها؟

هل يمكننا الحفاظ على هذه النصوص الشعبية دون تدخل سواء من الكتابة أو من المنشد نفسه؟ إن النصوص الشعبية تلعب دوراً مهماً فى تاريخ البشرية، وهى جديرة بأن نحافظ عليها، وأن نقوم بنشرها على نطاق واسع؛ ولكن كيف للناس، فى تقدمهم وتطورهم المذهل فى مجال العلوم، أن يحافظوا على عالم يختفى شيئاً فشيئاً ولا يشعرون بانتمائهم إليه؟ قد يكون هذا الشعور نفسه، أى الإحساس بأنهم يمكنهم رؤية عالم انتهى وسماع آخر فى أغانيه وعباراته، هو الذى يجذبهم إلى هذه النصوص الشعبية. يجب علينا بالطبع أن نحافظ على هذه النصوص بتدوينها، ولكن دون تحريفها أو التغيير من طبيعتها. إن ترجمة الشعر الشعبى الجزائرى والفارسى التى استخدمناها فى دراستنا هذه قد غيرت بلا شك من طبيعة هذه النصوص الشفوية، يجب أن نسهل عملية الاتصال بين الثقافات المختلفة؛ ولكن يجب أيضاً أن نحافظ على اللغات الأصلية لهذه النصوص الشعبية، فالمترجم لا يكتفى عادة بالنقل من لغة إلى أخرى، ولكنه يعيد فى اللغة الثانية خلق ما يقابله فى اللغة الأصلية وهو لذلك يستخدم جميع إمكانيات اللغة الجمالية والمعبرة. إن الترجمة، أى هذا الاحتكاك بين كلمة تنتمى إلى لغة مع كلمة تنتمى إلى لغة أخرى، يفقد الكلمات سحرها؛ لأن الكلمة عندما تستخدم فى لغتها الأصلية يكون لها عبير ولون ونغمة خاصة. وحتى فى النص الشفوى الذى تم تثبيته بالكتابة، فإن الشفوية، أى النص الأصلى قد يظل كامناً مستعداً للظهور إذا انتبهنا إلى وجوده. إن العودة إلى مصدر هذه النصوص وإلى عباراتها الأولى يعنى الوصول إلى سحرها. إن صوت الشاعر تسكنه آلاف الأصوات، وغناءه له صدى يتردد هنا وهناك، ولكن النص المكتوب يعبر عن صوت واحد، حتى يلتقى بذاكرة تحفظه وآذان تستمع إليه لتعيد إليه الحياة من جديد. وهى عملية صعبة؛ لأن الشفوية ليس من اليسير الحفاظ عليها والذاكرة تخوننا.

هذه النصوص، التى تخضع للذاكرة الجماعية وتنبثق من الجماعة إلى الفرد؛ يتعلق مستقبلها بقدرتنا على الحفاظ عليها، والتعاون بين الباحثين والمهتمين بها.



- Pierre Kholer, le Probleme de lo Poesie Populoire, H. Champion, 1930, P.9. - ١
- Edgar Piguet Lévolution de lo Postoeerelle du Xlle siecle á mos jours, there de l'uni- - ٢  
versité de Beine 1924.
- Pierre Kholer, op cit, P.11. - ٣
- Paul Zumthor Tntoduction álo Poésie orale, Coll Poétique, Seuil, 1983, P. 32. - ٤
- Ibid, P. 36. - ٥
- Sorehel Dib, Anthologie de lo Poëie Populaire Al gerienned' expressian arabe, L'tlar- - ٦  
en atton, 1987, P.40.
- Ibid, P. 126. - ٧
- Ibid. - ٨
- Ibid, P. 134. - ٩
- Ibid, p. 123. - ١٠
- Ibid. - ١١
- Ibid, p. 103. - ١٢
- La Poésie Populaire, La B: bliothèque de Poésie ed. France Loisirs t. 14, 1992, P. 20. - ١٣
- Ibid, Pu9. - ١٤
- Ibid, P. 32. - ١٥
- Hensi Mossé, Groyonces et Couturnes Persanes, suivisde Contes et Chansans Po- - ١٦  
pulauias, Maisanneu ve,t II 1938, P. 493.
- Ibid, P. 494. - ١٧
- Ibid. - ١٨
- Saehel Dib, Op. cit, P. 130. - ١٩
- la Poésie Populaire, Op cit, P. 130. - ٢٠
- Henri Mosse, Op. cit, P. 494. - ٢١
- Saehel Dib, Op. cit, P. 69. - ٢٢
- "Ala Claie Fantaine" - ٢٣  
الأغنية الفرنسية:
- Saihel Dib, Op. Cit, P. 133. - ٢٤
- Ibid, P.111. - ٢٥
- Ibid, P. S 9. - ٢٦
- Ibid, P. 81. - ٢٧
- Ibid, P. 123. - ٢٨
- Ibid, P. 107. - ٢٩
- la Poesie Populaire, Op, cit, P. 48. - ٣٠
- Ibid, P. 54. - ٣١
- Henri Mossé, Op. cit, P. 494. - ٣٢
- Ibid, P. 492. - ٣٣
- Souhel Dib, Op. cit, P. 81. - ٣٤

|  |           |
|--|-----------|
| Ibid, PP. 9 5 - 96.  | - ٣٥      |
| Ibid, P. 131.  | - ٣٦      |
| Poesie Populaire, P. 35.   | - ٣٧      |
| Soehel Dib, Op. cit, P. 110.   | - ٣٨      |
| Ibid, P. 118.  | - ٣٩      |
| Poesie Populaire, Op. cit, P. 54.  | - ٤٠      |
| Soihel Dip, Op. cit, P. 16.  | - ٤١      |
| Ibid, P. 25.   | - ٤٢      |
| Henri Mossé, Op. Cit, P. 492.  | - ٤٣      |
| Ibid, P. 494.  | - ٤٤      |
| Ibid, P. 496.  | - ٤٥      |
| Saehel Dib, Op. cit, P. 70.  | - ٤٦      |
| Ibid, P. 126.  | - ٤٧      |
| Poesie Populaire P. 24.  | - ٤٨      |
| Ibid, P. 48.   | - ٤٩      |
| Saehel Dib, Op. cit,p. 135.  | - ٥٠      |
| Ibid, P. 79.   | - ٥١      |
| Poesie Populaire, P. 19.   | - ٥٢      |
| Saehel Dib, Op. cit, P. 110.   | - ٥٣      |
| Ibid, P. 66.   | - ٥٤      |
| Ibid, PP. 75 _ 76.   | - ٥٥      |
| Henri Mossé, op. cit, p. 493.  | - ٥٦      |
| Ibid, P. 495.  | - ٥٧      |
| Ibid, P. 499.  | - ٥٨      |
| Saehel Dib, op. cit, P. 100.   | - ٥٩      |
| Micheline Galley, Notes sur la Geste Hilalienne in <i>المزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع</i> انظر<br>Itinéraires et Contacts des Cultures, Vol 4 - 5 L' Harmattan, 1984. | ٦٠ -      |
| Edward Lone, Manners and Customs of the Modern Egyptians, East _ West, Pub-<br>lications, 1948, ch. XXL., P. 386.  | ٦١ - انظر |

## المراجع

### Bibliographie

#### 1 - Corpus.

##### a) La Poésie Populaire Française.

La Poésie Populaire, La Bibliothèque de Poésie, éd. France Loisirs, t. 14, 1992.

##### b) La Poésie Populaire Algérienne.

DIB (Souhel),

Anthologie de la Poésie Populaire Algérienne d'Expression Arabe, L' Harmattan, 1987.

c) La Poésie PoPulaire Persane.

MASSE (Henri),

Croyances et Coutumes Persanes Suivis de Contes et Chansons Populaires Maisonneuve, t. I et II, 1938.

II - Ouvrages et Thèses.

BELHAFLOUI (Mohamed),

Recherches sur une Poésie d' Expression Arabe Dialectale Maghrébine Thèse 3 ème cycle, 1969.

BERNARD (Mouralis),

Les Contes - Littératures, P.U.F., Coll., sup. 1975.

COIRAULT (P.),

Recherches sur notre Ancienne Chanson Populaire Traditionnelle, Librairie E. Droz, 1932.

KHOLER (Pierre),

Le Problème de la Poésie Populaire, H. Champion, 1930.

MOLINO (Jean) et GARDES - TAMINE (Joëlle),

Introduction à l' Analyse de la Poésie, t. II, P.U.F., 1988.

TAHAR (Ahmed)

La Poésie Populaire Algérienne (Melhûm), SNED, La BN. Alger, 1975.

TREBUCQ (Sylv.),

La Chanson Populaire et la Vie Rurale des Pyrénées à la Vendée, t. I. Feret et éditeurs, 1912.

ZUMTHOR (Paul),

Introduction à la Poésie Orale, Collection Poésies, Seuil 1983.

III - Revues et Périodiques.

Itinéraires et Contacts des Cultures,

Vol. 4 - 5, L'Hamattan, 1984.

Vol. 15 - 16, 1er et 2 ème Semestre, 1992.

Poétique n 28, Seuil, 1976.

مراجع باللغة العربية

الأبنودي (عبد الرحمن)،

السيرة الهلالية، مطابع أخبار اليوم، خمسة أجزاء، ١٩٨٨.

مرسى (أحمد)،

الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية، العدد ٢٥٤، ١٩٧٠.

نصار (حسين)،

الشعر الشعبي العربي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، المكتبة الثقافية، العدد ٦٠، مايو ١٩٦٢.

# عروس الشفوية

## تتعلم الكتابة

### تأملات الشفوية والكتابية

#### منذ العصور القديمة إلى الوقت الحاضر

تأليف: إرك. أ. هافلوك  
ترجمة: د. حسن البنا عز الدين

تحت هذا العنوان المثير والطريف كتب إرك. أ. هافلوك Eric. A. Havelock، الذي كان أستاذًا متفرغًا بجامعة ييل، كتابًا جمع فيه خبرته الممتدة عبر ثلاث وثلاثين سنة في موضوع الشفوية والكتابية. وقد صدر هذا الكتاب The Muse Learns to Write, Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to The Present عام ١٩٨٦ عن مطبعة جامعة ييل، نيو هافن ولندن، ويشير هافلوك، في بداية تقديمه للكتاب، إلى والتر أونج وكتابه «الشفاهية والكتابية» (١٩٨٢) ذاكرًا أن قراء كتابه الحاضر سوف يدركون ما يدين به لعمل أونج، الذي يعد مسحًا فائقًا للموضوع، وسوف يرون أنه اتخذ من هذا العمل أساسًا للنظرة التركيبية التي يسعى إلى تحقيقها في «عروس الشعر تتعلم الكتابة». وهو يثبت هذا الدين لأونج بناءً على المدى الذي لم تعد فيه مشكلة الأدب الشفوي، على نحو متزايد، مشكلة يونانية (وهو تخصص هافلوك الدقيق) فحسب؛ بل جدّ حديثة. فعلى قدر ما توسع أونج في الإشارة إلى أهمية هافلوك في تناول العصور اليونانية القديمة، يعترف الأخير بفضل أونج عليه فيما يتصل بمعالجته للموضوع بوصفه قضية حديثة.

النظرية بين عدة تخصصات: الأدب الكلاسيكي القديم، الأدب العربي القديم بشعره ونثره والأدب الشعبي سواء في مصر أو في غيرها من البلاد العربية. ويمكن للقارئ العودة إلى دراستنا عن «النظرية الشفاهية وموقع الأدب العربي منها»، في صدر ترجمتنا المذكورة لكتاب أونج حتى يتبين الخطوط العريضة لهذه النظرية، ويستطيع متابعة كلام هافلوك، هنا، ببسر.

وقد ترجمنا كتاب أونج المذكور (انظر: الشفاهية والكتابية، عالم المعرفة - ١٨٢ الكويت، فبراير ١٩٩٤)، ونرى أن ترجمة كتاب هافلوك ضرورة لاستكمال الصنيرة لتناول الباحثين الغربيين للموضوع الذي يقع في المركز من الدراسات النقدية الحديثة من حيث قلبت «النظرية الشفوية، لباري ولورد كثيرًا من الموازين النقدية وعدلت منها، ومن حيث جمعت هذه



والطيف في صورة متكاملة، تشير إلى ما تعنيه «عروس الشعر» لديهم.

وسوف أقدم، في هذا العدد، ترجمة كاملة للفصل الأول من الكتاب وهو بعنوان «برنامج البحث Program of In-vestigation» وهو يعنى به عرض الطريقة التي يفحص بها الموضوع في ضوء تلك الخبرة الطويلة التي امتلكها على مدى ثلث قرن. وكذلك الفصل الثاني من الكتاب، وهو بعنوان «تقديم عروس الشعر» تحقيقاً لتواصل القارئ مع هذا الكتاب المهم.

## الفصل الأول برنامج البحث

يهدف هذا الكتاب إلى تقديم صورة متكاملة لأزمة حدثت في تاريخ التواصل الإنساني عندما حولت الشفوية اليونانية نفسها إلى كتابية يونانية. أما الأبحاث التي دارت حول جوانب مختلفة لهذه المشكلة، على نحو ما عالجتها في الثلاث والثلاثين سنة المنصرمة، فتقع، منثورة، في ثلاثة كتب وتشكيلة من المقالات، بعضها منشور مؤخراً فحسب، وبعضها الآخر متاح في ترجمات أجنبية (انظر الببليوجرافيا). ويبدو من المناسب تأكيد أن النتائج المتشعبة لهذه الأبحاث يمكن أن تضم، معاً، في منظور مفرد يغطي الطريقة التي حدثت بها التحول، ودلالة هذا التحول في وقته، وما يعنيه لنا منذئذ. إن الأدب اليوناني والفلسفة اليونانية يمثلان مشروعين توأمين للكلمة المكتوبة؛ مما يعد أول ظاهرة من نوعها في تاريخ نوعنا البشري. أما لماذا كان هذا كذلك على نحو دقيق، وما الذي أسس تفردهما بالتحديد، فسؤالان يمكن الإجابة عليهما في سياق ما اصطلاح على تسميته بالثورة الأدبية اليونانية.

وثمة إشارة، وإن كانت خفية فحسب، إلى أن مشكلة من هذا النوع تخص شخصية الثقافة اليونانية كانت تنتظر من يستكشفها. وقد ظهرت هذه الإشارة، أول ما ظهرت، في كتاب من نوع آخر منصب على موضوع مختلف تماماً هو كتاب «النزعة الليبرالية في الفكر السياسي اليوناني» (١٩٥٧). واحتوى هذا الكتاب على ملاحظة أن ما يدعى «شذرات ديمقريطس» لم تظهر كي تكون اقتباسات مستقلة من أعمال أخرى مفقودة؛ بل على العكس كان مقصوداً بها من قبل مؤلفها أن تفي بغرضها؛ بوصفها أقوالاً سائرة مكتفية بذاتها. ولقد بدأت الجملة المدورة تقوم بوظيفتها في أيام التواصل الشفوي على الفترة الكتابية، وذلك عندما كان التلقين يعتمد على الكلمة المسموعة، وكان حفظ التعاليم يعتمد على الذاكرة (هافلوك ١٩٥٧، ص ١٢٦).

وقد اقترحت على القائمين على مجلة «الفنون الشعبية» ترجمة كتاب هافلوك ونشره تباعاً في أعداد متوالية من المجلة، فرحبوا بالأمر مشكورين؛ مما زاد من حماسي للنهوض بهذه الترجمة التي ينبئك من تعاطاها أنها تكلف المرء من وقته كثيراً ومن عقله أكثر. ولكنني أنظر إلى أهمية هذه الترجمة للقارئ العربي، المتخصص وغير المتخصص، بوصفها واجباً قومياً، ينبغي التضحية في سبيله بالوقت والجهد، ولاشك أن المرء، هنا، لابد أن ينظر بإعجاب إلى كثير من المترجمين في اللغة العربية الذين آثروا قراءهم بعلم نافع، أو أوقفوهم على بعض ما يدور حولهم في هذا العالم من قضايا تشغل أصحابها، وينبغي أن نلّم بما يقولون فيها. ومرة أخرى أود أن أحيي حماس القائمين على مجلة «الفنون الشعبية» لترحيبهم بنشر ترجمتي على صفحات مجلتهم؛ مما يكشف عن بعد نظر علمي، وإيمان بتداخل التخصصات العلمية، بعدما انفصل بعضها عن البعض الآخر إلى حد أفقد الباحثين، في كل مجال، «النظرة التركيبية» التي يشير إليها هافلوك في بداية كلامه.

وفيما يتصل بعنوان الكتاب، يمكن الإشارة إلى أن كلمة muse، تعنى في الإنجليزية - بوصفها مفردة عادية واسماً: «الإلهة» [أو الربة] التي تلهم الفنان المبدع، وبخاصة الشاعر. وتكون كذلك فعلاً، يتضمن معنى التأمل في صمت عادة وحالة من التجريد؛ مما يمكن أن يستدعي العنوان الفرعي لكتاب هافلوك. أما معنى الكلمة الاصطلاحي فيشير إلى ربات الفن التسع والمشرفات على الفنون والعلوم. وقد ترجمت الكلمة إلى «عروس» بدلاً من «ربة» أو «إلهة»؛ لأن معظم هذه الربات مخصوصة بأنواع الشعر المختلفة، وكان أبولو إله الشعر قائدهن. وتقول الأساطير إنهن كن يغنين في ولائم الآلهة وفي حفلات عرس الأبطال....، وكن في الفن القديم يصورن كعذارى في أثواب طويلة جرارة، [معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية] أمين سلامة، ط ٢، ١٩٨٨، ص ٢٠٢ - ٢٠٤. وقد اهتم كثير من الشعراء بالإشارة إلى تلك «العروس» وإهداء قصائدهم إليها. ولعل ما في كلمة «عروس» في العربية من معاني الشدة والدهشة والتزاوج والليل، بالإضافة إلى أن شيوع استخدام الكلمة في المعنى المقصود هنا يبرر اختيارنا. كذلك تستدعي الكلمة نظيرتها في التقاليد الأدبية العربية؛ أي «جن» الشعراء وشياطينهم. وقد عالجت هذا الموضوع في ورقة بحث قدمتها إلى أحد المؤتمرات الأدبية بالولايات المتحدة في عام ١٩٩٠، من خلال ربط الشعراء العرب القدماء بين «المحبة» والغزل

وكان آرثر نوك A. NOCK هو الباحث - الوحيد على حد علمي - الذي خرج بهذه الملاحظة ودلالاتها الممكنة في محادثة شخصية سوف أظل مدينًا له بها دائماً. وأظن أن هذه الملاحظات أدت إلى اقتراح مزيد من البحث حول الاستخدام المتأخر للأقوال الفلسفية، ظهر في مقالة قيمة كتبها زف ستوارت ZEPH STEWART (١٩٥٨، ص ١٧٩ - ١٩١).

وفي ذلك الوقت أحجمتُ عن دفع الأطروحة الشفوية إلى أي مدى أبعد، طالما كانت تخص فكر ما قبل سقراط (ولكن انظر هانفمان Hanfmann ١٩٥٣، ص ٢٤ هـ ١). وقد اقتريت أكثر في أن أفعل ذلك في مقالة لي عن «بارمنيدس وأوديسيوس» (١٩٥٨)، سبرت فيها اختيار الفيلسوف بارمنيدس للموضوعات الهومرية لتوجيه إنشائه لقصيدة الفلسفي. وهنا، كانت الظاهرة التي يمكن أن تصبح قابلة للشرح، على نحو كامل، داخل سياق الشفوية اليونانية العامة، لا تزال تمارس في زمن بارمنيدس سيطرة على الإنشاء والفكر في الفترة قبل السقراطية. وقد تم أخيراً فتح هذا الإمكان في مقالتي «ما قبل الكتابية وما قبل السقراطية» (١٩٦٦)، التي أجادل فيها حول الموضوع، وذلك من أجل أن أقترح أنه على الأقل بالنسبة للأربعة الأولين، ما قبل السقراطيين، الذين لا تزال لغتهم الفعلية حية كانوا، بوصفهم شفويين، ينشئون شعراً أو أقوالاً سائرة، وفي أسلوب احتضن لغة هومر وهسيود بوصفها شيئاً متوقعاً، وأيضاً فإنهم قبلوا الأساطير الكونية لهومر وهسيود من حيث هي نماذج تقليدية كان ينبغي مراجعتها. ومن فترة، أكثر قرباً، استطعت في معالجة للموضوع في دراسة مطولة، «المهمة اللغوية لما قبل السقراطيين» (١٩٨٢ ب)، العكوف على فحص كل الاقتباسات ما قبل السقراطية الموجودة لدينا، والوصول إلى استنتاج أن هذه المهمة، ينبغي أن تفهم ليس بوصفها اختراعاً للغة المفاهيم التي يمكن التعبير فيها عن كل نظم الفكر الفلسفي المستقبلية؛ وأن هذه اللغة نفسها، مع ذلك، مأخوذة من هومر وهسيود ومعطاة تركيباً لا شفويًا جديداً. وقد قامت المعالجة نفسها بفحص الدليل المفترض (المأخوذ عن ثيوفراستوس [٩٣٧٢ - ٩٢٨٧ ق. م] Theophrastus) المؤيد لوجهة النظر التي تذهب إلى أن المدرسة الميليزية Milesian، المدعوة هكذا (وهي تسمية أطلقت عليها في العصور القديمة المتأخرة)، كانت رائدة في استخدام المفردات الخاصة بالمفاهيم، مع إشارة خاصة إلى المفهوم المفترض عن «اللامحدود» (to apeiron). أما الاستنتاج الذي خرجت به في هذه المعالجة فكان أن لا دليل موجود، وأن هؤلاء الرواد، مثل أسلافهم،

كانوا ينشئون من أجل نثر شفوي، في تعبيرات شفوية، وفي شكل شعري احتمالاً.

وقد كانت اللغة البدائية غير العملية، التي كان يجري اقتباسها من هومر وهسيود وتقلَّب على وجوهها، على نحو ما فكرت في كيفية فهمي لها الآن، اللغة التي رغب ما قبل السقراطيين في تطبيقها على الكون الفيزيقي. ذلك أن المصطلحات التي سعوا إليها كانت، بداية، فيزيقية - الجسم، الفراغ، الحركة، التغير، النوع، الكم، وما يشبهها من مفاهيم - وهي أساسية وبسيطة إلى حد ما (على نحو ما تبدو لنا).

وماذا عن لغة الكون الأخلاقي، عن مفردات القيم الأخلاقية: العدل، الحق، الخير، الواجب، والنافع والملازم والجاز؟ هل أنتت هذه المفاهيم إلى الوجود على نحو ما يعبر عنها في لغة الأخلاق مع الكلمة المكتوبة فحسب؟ وهل الأخلاق مثل الفيزياء كان لابد من اختراعها، وهل اعتمد الاختراع على استبدال الكتابية بالشفاهية؟ من الواضح أن هذا يمكن أن يمثل خطأ من التفكير الهدام، ومن الأفضل أن يؤجل حتى يسبقه شيء من التمهيد من خلال التعامل مع العالم الفيزيقي أولاً.

ومع ذلك، تسبب هذا في المشكلة الماثلة نفسها الخاصة بتغير المفردات، مصحوبة بالتغير في التركيب، في الوقت الذي أصبح فيه هذا التغير وذاك قابلين للإدراك في اللغة المستخدمة لوصف السلوك الإنساني، في مقابل السلوك الكوني. لقد أثار فضولي في المبدأ ملاحظة أن مصطلح أفلاطون لـ «العدالة»، وهي تيمة مركزية في «الجمهورية» التي تعد أفضل عمل معروف له، كان مصطلحاً مكوناً من كلمة ذات خمسة مقاطع لم يكن من الممكن أن نجدها في أي نص أقدم من هيرودوت. أما الشكل الأقصر للكلمة المكون من مقطعين فنجدته في أعمال هومر، وهسيود، ومؤلفين متأخرين، ولكن ليس في نوع التركيب المعروف في الشكل الأطول على الإطلاق. وقد أشرت إلى بعض النتائج التي يمكن استخلاصها من هذه الملاحظة في مقالتي «ديكايوسون Dikoiosune: مقال في التاريخ الثقافي اليوناني» (١٩٦٩). ولم يتم توسيع هذه النتائج إلا بعد عشر سنين تقريباً في كتابي «المفهوم اليوناني للعدالة منذ وجوده عند هومر لمحا إلى وجوده عند أفلاطون تحقيقاً» (١٩٧٦ أ). وقد طرحت المناقشة مكتملة افتراضاً مفاده أن فكرة نظام القيمة الأخلاقية الذي كان مستقلاً بذاته ويسهل، في الوقت نفسه، على الوعي الفردي استيعابه، كان اختراعاً كتابياً وأفلاطونياً معاً، مهدت له مرحلة التنوير



اليونانية، وبدلاً للمعنى الشفاهي لـ «ما يصح فعله»، بوصفه أمراً من أمور اللياقة الاجتماعية والسلوك الصحيح.

وقد نطلب منهجى أن ألزّم ببراهين من نصوص فعلية بدلاً من الاعتماد على التأمل الحر. وكان هذا يعنى أن أهمل حضور سقراط فى القصة، بما أنه لا وجود لنص سقراطى بالمعنى نفسه الذى نقصده عندما نقول بوجود نص أفلاطونى. وكان أقرب شئ متاح نصاً يحاكى محاكاة ساخرة الأشياء التى كان يقولها سقراط حقاً بطريق المشافهة، عندما كان فى حوالى الأربعين من عمره (فى حين كان أفلاطون لا يزال طفلاً فى ذلك الوقت). وقد بينت كيف يمكن البدء بملء هذه الفجوة فى مقالتي «التصوير الهزلى للنفس السقراطية فى مسرحية السحب لأرسطوفانيس» (١٩٧٢).

وفى الحقيقة، كان هذا مثلاً آخر لإشارة عن السياق الصحيح الذى يمكن لمشكلة ما داخله أن تجد حلاً. وفى هذه الحالة كانت المشكلة هى المشكلة السقراطية. وكنت قد أرسلت هذه الإشارة قبل عشرين سنة، فى مقالة قامت على طرح السؤال التالى: «لماذا حوكم سقراط؟» وقد لاحظت، على سبيل الإجابة، أنه حتى النصف الأخير من القرن الخامس لم يكن ثمة كتب مدرسية أو نظم لدراسة القانون، وإدارة الأعمال، أو الزراعة وما أشبه، على نحو ما كان الأمر فيما يتصل بالفنون والحرف. وفى الحقيقة، كان لابد لعملية التعليم العام أن تتناسب مع ظروف الثقافة الشفاهية، (هافلوك ١٩٥٢، ص ١٠٠).

أما ميكانيزم الحفاظ على هذا «التعليم»، إذا أمكن استخدام كلمة «ميكانيزم» هنا، من خلال ضمان انتقاله من جيل إلى جيل، فكان من الآليات النمطية الخاصة بالمجتمع الشفوى: بمعنى عادة الترابط (Sunousia) اليومي القريب، تلك العادة المغروسة بمثابرة، بين المراهقين ومن يكبرونهم ممن مثلوا لهم «مرشدين»، وفلاسفة، وأصدقاء (المرجع نفسه). ولتحقيق هذا الغرض كانت المؤسسة تفضل الشذوذ الجنسى بوصفه رابطاً؛ ذلك أنه فى مجتمع يهيمن عليه الذكور من عائلات كبيرة، اكتسب ترتيب الأمر على هذا النحو تأييداً قوياً من قبل الآباء الذكور. وكانت جريمة سقراط اقتراحه أن يصبح هذا التعليم احترافياً فى الواقع، وألا يصبح سباقاً نابعاً من التقليد الشعري والممارسة العملية (empeiria) لكن من الفحص الجدلى للـ «أفكار» - مما يعد تهديداً للهيمنة السياسية والاجتماعية التى كانت حتى ذلك الوقت فى أيدي قادة من «العائلات الكبرى» فى أثينا.

وهكذا، كان التعليم السقراطى (Paideusis) والفكرة

السقراطية عن النفس مقترحين، بوصفهما حلقتين مفقودتين، فى حل ممكن للمشكلة السقراطية؛ مما جعل كلا منهما يطرح مسائل داخل سياق المعادلة الشفاهية - الكتابية، وذلك لأن اكتشاف «الذاتية» يمكن أن ينظر إليه بوصفه جزءاً لا يتجزأ من ذلك الاكتشاف الخاص بفصل العارف عن المعروف، والذى كانت الكتابية العتباتية تفصله (هافلوك ١٩٦٣، الفصل ١١). وقد ألفت هذه المسائل المتفروعة، مرة أخرى، على أمور خاصة بالاستخدام اللغوى: مفردات التعليم، ومفردات تحقيق الذات. فهل لم يكن ممكناً النظر إلى المهمة السقراطية من حيث هى مشروع لغوى يدفعه التحول الشفاهي - الكتابي؟ وإذا كان هذا كذلك، فقد كان سقراط نفسه يقوم بدور متناقض، من حيث هو إنسان شفوى ملتزم بعادات شبابه، ومع ذلك كان يستخدم الشفوية بطريقة جديدة تماماً. بحيث لم تعد تمريناً على الحفظ الشعري، ولكن أداة نثرية لإبطال مفعول لعنة التقليد الشعري، مستبدلاً بها مفردات وتركيبات متعلقة بالمفاهيم، سعى - بوصفه محافظاً - إلى تطبيقها على الأعراف التى تحكم السلوك فى المجتمع الشفوى، وذلك من أجل تجديد هذه الأعراف. وقد حملت محاورات تلاميذه، وكانوا أنفسهم كتابيين من الجيل الجديد، نتائج هذا التجديد إلى نهايتها المنطقية بأن قاموا بكتابتها، وبهذه الوسيلة كذلك امتدوا بتفسيرها إلى ما وراء آفاق أصولها. وهنا ظهرت السمة التنقيحية إلى حد بعيد، من حيث تم تطبيقها على واحد من أكثر المشاريع الفلسفية شهرةً. أما النتائج الكاملة التى يمكن لهذه التنقيحية أن تفرضها فقد نشرت فى السنتين الأخيرتين فحسب: «المشكلة السقراطية: بعض الأفكار الجديدة» (١٩٨٣) و«شفاهية سقراط وكتابية أفلاطون: مع بعض التأملات عن أصل فلسفة الأخلاق فى أوروبا» (١٩٨٤).

ولما كانت الأبحاث المذكورة، حتى الآن، قد استكشفت التأثيرات اللغوية للثورة الكتابية اليونانية، فقد ركزت على هذه التأثيرات كما حدثت فى حقل الفلسفة اليونانية. وكان هذا فى الحقيقة هو ما أثار فضولى الأولى عندما كنت حينئذ (١٩٢٥) أخصص فى التحضير لنيل شهادة «القسم ب» من الجزء الثانى من درجة الشرف الكلاسيكية بجامعة كامبردج، الأمر الذى سمح لى بالتركيز فى مجال ما قبل الدراسات السقراطية (أو ما قبل الأفلاطونية، وهو تحديد أكثر دقة من ناحية الترتيب التاريخي، وأفضله الآن، بما أنه يضع سقراط وضعاً صحيحاً فى مكانه قريباً من الفترة الشفوية). لقد كان هذا المجال ما قبل السقراطى حبل الأول، وظل هكذا؛ إنه نوع من الافتتان ألاحظ أن باحثين آخرين وفلاسفة من خارج حقل

الكلاسيكيات يتقاسمونه. وبالنسبة إلى النصوص الفعلية لهؤلاء المفكرين، في فصول الدراسة في كمبردج تلك الأيام، كان علينا أن نرجع إلى كتاب مدرسي (ريتر ١٩١٣) احتوى على اقتباسات مختارة من الأصول، ممتزجة بلغة تفسيرية كانت قد طبقت عليها في العصور القديمة بعد أن كانت قد ماتت، كما طبقت، في أغلب الأحوال، بعد ذلك بوقت طويل. ولقد لاحظت ما فكرت في أنه تعارض بينهما، في المفردات والتعابير. لكنه بات واضحاً من التفسيرات القديمة، مثلها مثل مقابلاتها الحديثة، أن النصوص الأصلية في حاجة إلى أن يفرض عليها لغة شارحة خاصة (ميتالفة). ويمكن أن يقال إن رغبتى في أن أشرح لماذا كان هذا كذلك كانت نقطة البداية لكل شيء في الموضوع في كل ما نشرته منذ ذلك الوقت متصلاً بمشكلة الشفوية في اليونان وما يتجاوزها. وهكذا بدأ الأمر معى برمته، وليس كما يظن غالباً فيما يتصل بعمل ميلمان بارى عن هومر (وبخاصة مقالتيه: ١٩٣٠، ١٩٣٢)، اللتين صادفتهما مصادفة حسنة بعد ذلك بخمسة عشر عاماً فحسب.

ولدى أسباب مماثلة للإقرار بالفضل حين نشر هارولد شيرنيس H. Cherniss كتابه «نقد أرسطو للفلسفة ما قبل السقراطية» (١٩٣٥). ذلك أن هذا العمل قد بادر بطرح كل ما يخص مسألة اللغة الشارحة هذه من خلال الفحص الدقيق للكيفية التي أثرت بها مفاهيم أرسطو الطبيعية نفسها على نظريته إلى المبادئ الأولى ما قبل السقراطية. وكنت وقتها أعد لشن هجوم مشابه على جبهة أكثر اتساعاً، مما شكل جهداً ثم دفعه خطوة إلى الأمام بعد ثمانية عشر عاماً بظهور كتاب جون ماكديراميد J. McDermid، «حاشية» ثيوفراستوس على القضايا ما قبل السقراطية، (١٩٥٣).

وخلال سنة كانت الحركة تجاه إعادة تقييم الأصول الأرسطية للفكر ما قبل السقراطي قوة دافعة، وذلك بنشر كتاب ج. س. كيرك «هيرقليطس: الشذرات الكونية» (١٩٥٤). لقد قام هذا العمل بتكريس مصطلح اللوجوس Logos [العقل: المبدأ العقلاني في الكون في الفلسفة اليونانية القديمة] (وهو مصطلح ذو تضمينات لغوية) يقع بقوة في المركز من نظام هذا الفيلسوف، مزيحاً النار بوصفها الجوهر الأول حسبما نسبها إليه أرسطو. وكان كل من ماكديراميد وكيرك قد دخلا معى في مناقشات شفوية حول هذه الموضوعات في تورنتو وهارفارد.

ومتدداً بالمنظور الذي أسسته اللغة الفلسفية، بدأت ألاحظ، على قدر استطاعتي، مشكلة الاحتكار الواضح الذي مارسه عروس الشعر على جماع الأدب اليوناني المبكر. وبلغت الحدأة كان هذا لغزاً. فماذا حدث للنثر الذي نسلم به في ثقافتنا نحن، والذي يوجد افتراضاً في أية ثقافة؟ إننى أعيد قراءة النقد القاسى الذى طبقه أفلاطون على الشعر، وبخاصة على هومر، وهسيود، والدراما الإغريقية. ومتبعاً الخيار المجمع عليه في موضوعى، كنت قد افترضت من قبل أن هذا النقد لم يكن ليؤخذ على معناه الظاهرى، فلم يكن أفلاطون يعنى حقيقة ما قال، وإلا فإنه قاله من أجل أغراض مؤقتة ومحدودة فحسب. ولكن لنفترض أنه كان يعنى ما يقول؟ فماذا كان دافعه إذن؟ لقد كانت لغته المختارة نثراً؛ بل كانت، علاوة على هذا، نثراً مكتوباً منقحاً. ذلك أنها، أياً كان السبب، كانت لغة قد تخلصت من الاحتكار الشعرى السالف. ولكى تكون متأكدين أيضاً، فقد كتب بهذه اللغة كذلك كاتبان قبل أفلاطون [٤٢٨-٣٤٧ ق.م.]، هما هيردوت [٤٨٥-٣٤٥ ق.م.] وثوسيديديس [٤٦٠-٤٠٠ ق.م.]. ولكن هيردوت كان أيونياً يكتب بلهجة القومية، ولم يكن أثينياً؛ وثوسيديديس بدأ فى الكتابة فحسب. على حد قوله. فى زمن قريب من زمن ولادة أفلاطون، أو بعد ذلك بزمان قصير.

ولقد خطر لى أننا يمكن أن نعثر على مفتاح لفهم نقد أفلاطون القاسى للشعر فى المعادلة الشفوية - الكتابية، بقدر ما تتصل بالثقافة اليونانية بوصفها كلاً، وكان هذا التصور هو الأطروحة التى قدمتها فى كتابى «مقدمة إلى أفلاطون» (١٩٦٣). وقد استخدمت النصوص التى وردت لدى أكثر الفلاسفة توفيراً لكى أشرح ما كان يحدث أمام أفلاطون. لقد كان يهاجم الشعراء بدرجة أقل من أجل شعرهم (حسبما يمكن للمرء أن يقول) فى حين كان يهاجمهم أكثر بسبب تعاليمهم التى كانت تمثل دورهم المقبول منهم القيام به. لقد كانوا المعلمين بالنسبة لليونان. وهنا، يمكن أن نلتصم مفتاح المسألة؛ ذلك أن الأدب اليونانى كان شعرياً، لأن الشعر كانت له وظيفة اجتماعية، وهى تلك الوظيفة الخاصة بحفظ التقاليد التى عاش عليها اليونانيون، وكانت مناط توجههم فى حياتهم. ولم يكن هذا ليعنى أكثر من تقاليد تعلم وتحفظ شفويًا. وكانت هذه الوظيفة التعليمية، وما كانت تستند إليه من نصوص، هى، بالضبط، التى اعترض عليها أفلاطون. وماذا كان يمكن أن نجده دافعاً لديه، اللهم إلا أنه كان ينوى أن تحل تعاليمه هو محل تلك التقاليد؟ وماذا كان الفرق بينهما؟ أما الفرق الواضح، كما لاحظنا من قبل، فهو أن تعاليمه الخاصة لم تكن



شعرية من حيث الشكل. لقد أنشئت نثراً. فهل كان هذا حادثاً مفتعلاً؟ أو بما أنها كانت تمثل بديلاً للشعر، هل قصد بها أن تحل محل الشفوية؟ وهل كان وصول الأفلاطونية، بمعنى ظهور كم هائل من الخطاب المكتوب نثراً، إشارة معلنة أن الشفوية اليونانية كانت تفسح الطريق للكتابية اليونانية، وأن حالة عقلية شفوية كانت تستبدل بها حالة عقلية كتابية؟ وأن هذا كان استبدالاً استشعرته عبقرية أفلاطون حذساً؟

لقد اقترحت في كتابي «مقدمة إلى أفلاطون»، أنه إذا كان هذا كذلك، فيكون اختراع الأبجدية اليونانية إذن قد قام بدور رئيس في الموضوع. أما السؤال حول كيف حدث ذلك على وجه الدقة، أو لماذا حدث، فلم يتوفر عليه أحد حتى سحت لي فرصة لتحقيقه في مقالتي «مقدمة إلى الكتابية اليونانية» (هافلوك ١٩٧٩ أ). وقد تناولت هذين السؤالين من خلال نقطتين هما: «تدوين الشفرة الخاصة بثقافة لا كتابية»، و«صورة الشفرة ومحتواها». وقد تبينت، فيما بعد، أسباباً تدعوني للشك في استخدامي لمصطلح «شفرة»، متصلاً بما طبقته عليه في ذلك الوقت (انظر الفصل السابع بعد).

وكما تأملت في عملية التدوين هذه على نحو ما حدثت في اليونان، أصبحت أكثر اقتناعاً بأن ثمة شيئاً ما خاصاً بنظام الكتابة اليوناني جعله نسيج وحده. ذلك أن تفرد هذا النظام لم يكن أمراً بسيطاً من قبيل إضافة خمس حركات، وكأن المشكلة تدور حول حاصل جمع في متواليات حسابية. وقد كنت، مثل الكثيرين من أبناء جيلي، الذين نشأوا في ظل تقاليد ثقافة محافظة بدرجة ملحوظة، على معرفة واضحة بالعهد القديم، وكنت قد بدأت التعرف على ما يطلق عليه «آداب» سومر، وبابلون وآشور (بما أن هذه الآداب قد ترجمت مؤخراً عن الألواح المكتوبة بحروف مسمارية) بالإضافة إلى بعض ترجمات لأدب الحكمة المصري. وقد ظهر تضاد صارخ بين الغنى الشفاف للشفاهية اليونانية في صورتها المدونة والحذر الذي اصطبغت به الآداب الشرقية المناظرة لها، من حيث قابلية الثراء في التفاصيل والعمق في الشعور السيكولوجي في الجانب اليوناني، والاقتصاد في المفردات والكبت الحذر للعاطفة اللذين ظهرا بوصفهما سمتين خاصتين بأدب الشرق الأدنى كله والآدب العبري. ولقد خطر لي أن الشفوية الحقّة لهذه الشعوب غير اليونانية لم تجد طريقها إلينا - إن لم تكن قد فقدت بلا رجعة؛ لأن نظم الكتابة المستخدمة فيها كانت قاصرة عن تسجيلها على نحو صحيح. ذلك أنه ليس من الممكن أن تكون هذه الشعوب غبية، أو بليدة، أو على درجة دنيا من الشعور. وقد أشرت إلى هذا التضاد في مقالة عن

«كتابة هومر أبجدياً» (١٩٧٨ ب)، حيث وضعت أجزاء من نصوص مقارنة من ملحمة جلجامش والإلياذة جنباً إلى جنب وأخضعتها لإحصاء مفردات. وكتبت في السنة التالية مقالة عن «الفن القديم للشعر الشفوي» (١٩٧٩) حيث وسعت من مجال المقارنة لتشمل الأدب الفيدي الهندي بوصفه مثلاً للشفوية المتحولة إلى شعائل، والذي يمكن أن يكون التبسيط فيه قد شجع عليه قصور الخط السنسكريتي في مقابل ما يعرضه نص هسيود من تفصيل ومدى للفهم. ولم يكن ثمة احتمال في أن يرحب باحثون في العبرية، والمسمارية، والسنسكريتية، بأطروحة كهذه، ولكني كنت جسوراً، بدرجة كافية، لتأكيد ما بعدما أخذت في حسابي بعضاً من الخصائص الصوتية الداخلة في السلوك اللغوي، وعندما تبنت الطريق الذي نجحت فيها رموز الكتابة اليونانية في عزل عناصر الصوت اللغوي باقتصاد ودقة، ورتبتها في جدول صغير مختصر قابل للتعليم في مرحلة الطفولة. ولأول مرة مكن هذا الاختراع من إمكان التعرف البصري على الفونيمات التي كانت آلية وصحيحة معاً. وقدمت هذا التحليل ابتداءً في بحثي عن «أصول الكتابية الغربية» (١٩٧٦)، وهو دراسة أعيد طبعها في كتابي «الثورة الكتابية في اليونان ونتائجها الثقافية» (١٩٨٢ أ). ويعكس كلا العنوانين وعياً متنامياً بأن اختراعاً أثبت أهميته الجوهرية في تغيير صورة الوعي اليوناني كان له أن يقوم بالدور نفسه بالنسبة لأوروبا مجتمعة. وفي الحقيقة يمكن أن يكون هذان العنوانان مسئولين عن خلق صورة الوعي الحديث الآخذة في الانتشار على مستوى العالم كله. وإذا كان مارشال مكلوهان قد لفت الانتباه إلى التأثيرات النفسية والعقلية للصحافة المطبوعة، فإنني كنت معداً لأن أدفع الأمر كله خطوة أبعد إلى الوراء، إلى شيء كان قد بدأ يحدث قبل ميلاد المسيح بما يقرب من سبعمائة سنة.

وتعد عبارة «تغيير الوعي» جملة مفيدة، طالما أنها تدعو إلى اختراق نقدي تحت المستوى السطحي للحياة الإنسانية. ولكنها تظل جملة فضفاضة عند التطبيق، حتى يمكن البرهنة على مصداقيتها من خلال التغيير الذي يكشف عنه الاستخدام اللغوي الفعلي، على نحو ما يظهر من نصوص «المؤلفين» اليونانيين الذين نقرأ لهم. وهنا يجب أن نجد في كلماتهم المكتوبة (سواء قاموا بأنفسهم بالكتابة أو لم يفعلوا) برهاناً على صحة المعادلة الشفوية - الكتابية أو على عدم صحتها.

وتعدّ النصوص الفلسفية، بل حتى نصوص أفلاطون، بمثابة جزء صغير نسبياً من القصة. ذلك أن الأدب الكلاسيكي العالي مؤلف من مجموعة من الأشعار أنشأها الفحول

الكلاسيكيون: هومر، وهسيود، والشعراء الغنائيون وشعراء الكورس، ويندار، والدراميون الأثينيون الثلاثة.

وموافقاً على تأكيد أفلاطون على دور هومر التعليمي، بوصفه دوراً جوهرياً لفهم الإلياذة والأوديسة، قمت في «مقدمة إلى أفلاطون»، بالبحث في الكتاب الأول من الإلياذة عن أمثلة فعلية للمحتوى التعليمي كما هي معروضة في المشاهد النمطية والعاطفة المعبر عنها فيها. وقد لاحظ بعض النقاد الذين راجعوا عملي في ذلك الوقت تحددى بكتاب واحد؛ مما قد لا يثبت أى شيء بخصوص الكتب الثلاثة والعشرين الأخرى للملحمة (جاللى ١٩٦٤). أما أنا فقد افترضت أنه بالنظر إلى تماسك أسلوب هومر، فإن ما كان صحيحاً بشكل واضح بالنسبة لكتاب واحد يمكن أن يكون صحيحاً بدرجة متفاوتة بالنسبة للكتب الأخرى. وقد استكملت هذه النقطة في كتابي «المفهوم اليوناني للعدالة»، من خلال تقديم تحليل لأبيات شعرية مشابهة مختارة من عدد أكبر من فصول الإلياذة والأوديسة (هافلوك ١٩٧٨، الفصل ٤). ذلك أن التعليق على النص الهومري بتطبيق المنهج نفسه على نحو شامل يمكن أن يملأ عدة مجلدات.

وقد افترض ميلمان بارى، فاهماً، على نحو صحيح، استخدام الصيغ كما توحى بها شروط الإنشاء الشفوي، أن هذا النوع من الإنشاء كان فناً من فنون الارتجال؛ فالمغنى، وهو يحكى قصته، يمكن أن يكون، كما نقول، «في حاجة إلى كلمات، إلا أن يكون تحت تصرفه، في ذاكرته، ذخيرة من العبارات النمطية المميزة التي يمكن أن يختار منها ما يناسب السياق. ذلك أن سياق القصة يمكن أن يكون من قبيل الاختراع؛ أما اللغة المستخدمة فيها فليست كذلك. وكانت الممارسة الملاحظة للمغنيين اليوغسلاف الفقراء هي النموذج لهذا الاستنتاج (آ. بارى ١٩٧١).

وقد عمل كتاب «مقدمة إلى أفلاطون» على تحويل الانتباه، ما دام الأمر متعلقاً بالملامح اليونانية، بعيداً عن الارتجال وقريباً من الذاكرة والتذكر، تطبيقاً على المحتوى والأسلوب كذلك، وعلى مدى مرجعي واسع، بما أن ما كان معتقفاً، حينئذ، هو تقاليد المجتمع كلها التي كان يغنى لها الشاعر القبلي، الأمر الذي كان يعد غرضاً تعليمياً له، يحرص على حفظه.

أما كتاب «المفهوم اليوناني للعدالة»، فقد خطا كذلك خطوة أكثر تطرفاً في تأكيد هذا، بما أن الغرض التعليمي لم يكن ليحفظ أى تقليد دون تفريق؛ بل حفظ التقاليد الحاكمة للمجتمع

الراهن (أى ذلك المجتمع المعاصر للمغنى). ولما كان ممكناً، كما رأينا، أن تؤرخ القصيدتان الهومريتان بتاريخ أسبق من ٧٠٠ ق.م. وإمكان بيان احتوائهما على مواد ترجع إلى تاريخ نال، فإن الطريقة التقليدية للحياة المحففة بها في كلتا القصيدتين كانت تلك الخاصة بأيونيا المعاصرة، وهو مجتمع من المدن البحرية المستقلة الناطقة بلغة مشتركة، لا ترجع إلى اللغة الميسينية الخرافية أو إلى أى «مصدر» خرافي آخر. لقد كانت ميسني [مدينة قديمة في جنوب اليونان، ازدهرت فيها الحضارة الإيجية بين ١٤٠٠ - ١١٠٠ ق.م. المترجم] هي العبء التي كان على الحكاية أن ترتديها كي تعطيها بعداً وتقديراً في نظر مؤسسات بعينها وفي ظل أوضاع معاصرة لها؛ ومن ثم تقوم بدور مماثل لذلك الذي قامت به خرافة آرثر في الأدب الإنجليزي (هافلوك ١٩٧٨، الفصل ٥). ولقد كان هذا التأكيد على القيم والأوضاع التي كانت لا تزال معاصرة هو، بالتحديد، الذي وجده أفلاطون أمراً قابلاً للاعتراض عليه.

أما ما يمكن أن تتضمنه وجهة النظر هذه، على نحو ما يمكن أن تؤثر على «تاريخ هومر»، فقد تمت متابعتها في المقالة المذكورة سابقاً عن «كتابة هومر أبجدياً»، التي اقترحت فيها وجوب رد الاعتبار للتقاليد المتأخرة الخاصة بالإنشاء النهائي للقصيدتين، والتي تبدو أنها كانت معروفة حقاً نحو نهاية القرن الخامس ق.م. ولكنها، الآن، مرفوضة، بشكل عام، من قبل الباحثين في المسألة الهومرية (ولكن انظر جولد ١٩٦٠، ص ٢٧٢ - ٢٩١؛ ودافيسون ١٩٦٢). لقد أكدت هذه التقاليد في شكلها الكامل (الذي أورده شيشرون) أنه في زمن بيستستراتوس، في القرن السادس، كانت مواد الملحميين قد أدمجت بطريقة ما لتشكل الهيئة الحاضرة المتماسكة التي لدينا الآن، وأن هذه العملية (أو الحدث) قد وقعت في أثينا. ولقد انتهيت إلى استنتاج أن عملية التحويل الأبجدية هذه كانت بطيئة (وهذه وجهة نظر معقولة قائمة على أسباب أخرى)، وأن الملحميين تم تدوينهما على أوراق البردى شيئاً فشيئاً، وأن الشكل المنظم الذي نعرفهما فيه، الآن، تم إنجازه من خلال استخدام العين والأذن على السواء.

وقد عكس هذا الحكم مراجعة للافتراض الذي تبنيته سابقاً، وهو افتراض واضح بقوة في «مقدمة إلى أفلاطون»، مؤداه أن الملحميين، برغم تدوينهما الواضح (وإلا لم تكن قد حصلنا عليهما) كانتا إنشاءً يحمل طابع الشفوية الأولية: أى أن وجودهما النصي وهياتهما كانا يمثلان ترجمة مخصصة لقوانين صوتية خالصة للإنشاء من حيث كانت هذه القوانين محكومة



بالأسلوب والمحتوى معاً. وقد كان هذا دائماً مثار خلاف بين باحثي الشفاهية الراسخين (ميلمان بارى، لورد، كيرك) سواء أكانوا مستعدين لقبول الغرض التعليمي بالمثل أم غير مستعدين. وقد اقترح آدم بارى (١٩٦٦) ما هو فى الواقع تعديلاً لهذا الموقف؛ ولكنه لم يعيش طويلاً حتى يمكنه توسيع آرائه أكثر مما فعل. ولقد بدأ الأمر يتضح أمامى من ناحية إمكان أن تكون المفاتيح إلى الإنشاء أكثر تعقيداً (انظر فيما بعد، الفصل ١٠).

ولعل مراجعة ضرورية كهذه، لوجهة نظر ساذجة سالفة، تصبح أمراً يمكن التنبؤ به من خلال مقالة بعنوان «صقل هومر» (١٩٧٣ ب) تناولت فيها، بالفحص، مجموعتين منفصلتين من فصول الإلياذة؛ إذ إن أجزاء كل مجموعة متقاربة كل إلى الآخر، ولكنها مبعثرة على الأربعة وعشرين كتاباً. وإحدى هاتين المجموعتين موسومة بـ «الكوميديا على جبل الأوليمب»، وعن هذه المجموعة كتبت: «الشخصيات مرسومة بحدّة، والموقف موصوف بواقعية وبإحكام، ويعين ساخرة على نحو وافر. فهوهر ينظر إلى أسرة عائلية ذات علاقات معقدة، ويرسم هذه العلاقات بجرات قلم ثابتة ورشيقة. ويكون التأثير الكلى متماسكاً وهزلياً فى الوقت نفسه». أما المجموعة الأخرى فكانت تعرض «قلب هيلين»، وقد كتبت عن هذه المجموعة: «تبرز هيلين، وهكتور، وباريس، ويريام فى علاقة مترابطة فى هذه السياقات المبعثرة على مدى واسع؛ إلا أن السياقات ليست متطابقة فحسب؛ بل يكمل أحدها الآخر على نحو مقتصد مريح. ففي ظهورهم الأول، يرتبهم الشاعر فى أزواج منفصلة ولكن متقاطعة: هكتور مع باريس، ويريام مع هيلين، وهيلين مع باريس. ويتابع الكتاب السادس هذا من خلال الجمع بين هكتور وباريس وهيلين فى ثلاثية واحدة. وفى الكتاب الرابع والعشرين، نجد أن الأربعة كلهم يجتمعون معاً فى سياق هيلين الأخير المستعاد. فأى نوع من العبقريّة حبى به هومر من حيث القدرة على مثل هذه البراعة الفاعلة على هامش حبكة الأساسية؟» (هافلوك ١٩٧٣ ب، ص ٢٦٧، ٢٧٥).

ولعلّى أخلص، الآن، إلى أن هذا النوع من الأسئلة يمكن الإجابة عليه فحسب من خلال قبول كون الملحميتين كما نعرفهما الآن، نتيجة لتواشج ما بين الشفوى والكتابى؛ أو لقننا، لو غيرنا الاستعارة، إن الدفق الصوتى للغة الذى يتم استنباطه عن طريق الصدى، كى يستمر محتفظاً بانتباه الأذن، قد تمت إعادة تعديله إلى أنماط مرئية أبدعها الانتباه المتعلل للعين.

وإذا تحولنا إلى هسيود فإننى قمت فى «مقدمة إلى أفلاطون، بفحص وصف هذا الشاعر لأصل عروس الشعر وأدائها الحاضر، مستنتجاً أن هذا الوصف كان يؤيد، بقوة، وجهة النظر التى ترى أن غرض الشعر الشفوى، بما فيه شعر هومر، كان موجهاً لرسم صورة محفوظة بالذاكرة للتقاليد الاجتماعية والمدنية والحكومة (هافلوك ١٩٦٢، الفصل ٩). أما سيكولوجية هذا الأداء الشفوى، والأغراض المتعلقة بالذاكرة التى حققها، فقد وجدا منى اهتماماً طازجاً فى كتابى «المفهوم اليونانى للعدالة، استخلاصاً من الأدوار المركزية المنوطة بالأغنية، والرقصة، واللحن فى أدب اليونان المكتوب» (هافلوك ١٩٧٨ أ، الفصل ٣).

وعلاوة على هذا، فإن نص هسيود، فى الحقيقة، نص يتم تنظيمه، مرة أخرى، عن استخدام العين القارئة؛ ولكن مطبقة على أغراض أكثر صقلاً (وإن كانت أقل إبهاماً) مما هو فى حالة هومر. فما كان هسيود يقرأه كان هومر نفسه (وليس القصيدتين كاملتين بالضرورة). ذلك أن هسيود، وقد قرأ هومر وأنعم النظر فيه ملياً، كان مدفوعاً إلى إعادة ترتيبه، ومن ثم التعجيل (ولكن التعجيل فحسب) باستهلال نوع جديد من الخطاب. نوع «كتاب أولى Proto-Literate». وقد اختبر «المفهوم اليونانى للعدالة، هذه الأطروحة من خلال فحص مفصل لمقالة هسيود الشعرية عن «العدالة» (dike) التى تؤسس فصلاً دالاً متضمناً فى كتاب الشاعر نفسه «الأعمال والأيام». وهو دال فى هذا الحالة؛ لأن لغته غريبة الأطوار، يمكن جداً أن ترى بوصفها نتيجة لوضع سلاسل من الذكريات معاً تتصل بسياقات هومرية ذات علاقة ما ترابطية لموضوع مختار؛ وذلك لكون هذه العلاقة من نوع يتطلب تدعيماً من قراءة سابقة للنصوص الهومرية أكثر من مجرد تذكرها شفويًا (هافلوك ١٩٧٨ أ، الفصلان ١١ و ١٢). وقد طبق المنهج نفسه من قبل لشرح البنية اللافتة للنظر الخاصة بفصل إرشادى حول موضوع «الجدال» (Eris) الذى كان هسيود قد استخدمه لتقديم العمل نفسه (هافلوك ١٩٦٦ ب).

ولما كان نقد أفلاطون للشعر قد اشتمل على المأساة إلى جانب الملحمة بوصفهما الغرض المشترك لهجومه، فقد بنا أمراً منطقياً أن تكون الخطوة التالية هى الدراما الأثينية؛ بوصفها ميدان تنافس ممكن بين الشفوى والكتابى.

وقد طرحت مسرحية مبكرة، «السبعة ضد طيبة، نفسها بما هى موضوع مناسب للتحليل، وخصوصاً أنها بعد اثنين وسنين عاماً من إنتاجها الأول عادت بوصفها موضوعاً للانتقاد فى



كوميديا لأرسطوفان، وقد حدث هذا، بالضبط، في وقت يمكن الافتراض فيه بأن الشفوية الأثينية كانت تستسلم للكتابة الأثينية. وقد استخلصت في مقالة «الإنشاء الشفوي للدراما الإغريقية» (١٩٨٠) من نص التراجيديات الدليل على أن أسلوب إنشائها استجاب للوظائف الشفوية للإنشاء، تلك الوظائف التي يمكن أن تُوَازر عملية تذكر محتوى ما منظور إليه على أنه ناجح اجتماعياً.

وتظهر كلتا سمتين - الأسلوب الشفوي والغرض التعليمي - في نقد أرسطوفان الهزلي، الذي يسخر فيه أيضاً، على سبيل التضاد، من التراجيديات اليوربديّة بسبب ولعها الخاص بالكتب.

وكنت قد فحصت نص ملحمة «أوريست»، التي ظهرت بعد تسع سنين من ظهور «السبعة ضد طيبة»، لأكتشف كيف تعاملت مع رموز العدالة (هافلوك ١٩٧٨ أ، ص ٢٨٠ - ٢٩٥). وقد استنتجت أن السلوك اللغوي فيهما يغطي معاني متقاطعة، تقع على شفا التناقض، مما يعد أسلوباً يمكن القول بأنه يعكس الإمبريقية المخصوصة بالشفوية في مقابل الوضوح المطرد للمفهومية الكتابية. «إن العدالة التي مانزال نتأمل فيها هي عدالة هسيود، وليست عدالة أفلاطون، (ص ٢٩٥).

وماذا عن خلفاء أسيخيلوس؟ هل كانوا أدباء كتابيين بالمعنى الدقيق، متحررين من القاعدة الهومرية؟ لقد تم اختيار مسرحية «أوديب الطاغية» من أجل التحقق من هذا الأمر، بوصفها، بلا منازع، مسرحية ذات إنشاء مصقول طبقاً للمعايير الأدبية الحديثة. وعندما نلتص كل عذر لوجود هذه السمة، التي لا جدال فيها في المسرحية، فإن النص نفسه يكشف عن دلائل على الضغط المستمر للإنشاء بصورة تعليمية من أجل الحفاظ الشفوي (هافلوك ١٩٨١).

وقد عنيت هاتان المعالجتان للدراما الإغريقية بملاحظة الدور الجوهرى للكورس في المحافظة على التقاليد القائمة، المنقولة من خلال شفاهية الأغنية، والرقصة، واللحن. وهنا، كانت خصائص السلوك المدنى، وأوضاعه المتفق عليها، وطقوسه الضمنية في الحياة اليومية، يعاد تمثيلها والتأكيد على مشروعيتها مراراً وتكراراً. وقد انتقلت مثل هذه التعليمية، بصورة ضمنية، إلى الحوار واللغة المنمقة للشخصيات وهي تمثل الروايات. وهكذا تكون النمطية الملاحظة، بوصفها خصيصة للقصص الهومرية، مستمرة في الدراما الإغريقية.

ومع ذلك فإن الاختراعات المطبقة على الخط السردى للحبكات، منصفاً إليها التبصرات النفسية المتنامية المعبر عنها

في الحوارات على خشبة المسرح، تكشف عن حقيقة أن تأثير الشفوية كان أخذاً في الأفول. ذلك أن تمهيداً لأساس من تكنولوجيا الكلمة المكتوبة، مشكّل في نوع جديد من التركيب قد تم إرساؤه. وكان على أفلاطون المطالبة بإعادة نمذجة اللغة التقليدية للملحمة والدراما واستبدال لغة التحليل النظرى بها (هافلوك ١٩٧٨ أ، ص ٢٢٠ - ٣٣٤).

توجد بعض المساحات الفارغة في تلك المنطقة التي غطيتها بما قد كتبه بخصوص المعادلة الشفوية - الكتابية على نحو ما حدثت في اليونان. فبندار ليس هناك، ولا الشعراء الغنائيون المبكرون، ولا يوريبديس، أو المؤرخون الذين قدموا، بالتأكيد، بديلاً، أو ربما كان منافساً، للخطاب الأفلاطوني من خلال منهجهم في الكتابة النثرية؛ بل إن نهاية القصة لدى أرسطو لم يتم التوصل إليها، إذا كانت حقاً تنتهي هناك. وهكذا فإن تحقيق «الصورة الموحدة، الموعود بها يتطلب أن تسد تلك الثغرات.

وإلى الآن، ظلت القصة قصة إغريقية، ويجب أن تظل هكذا في هذا الكتاب إلى حد كبير. وبطلة هذه القصة هي عروس الشعر الإغريقية، وليس ذريتها الحديثة. وهذه العروس هي صوت شعب صغير من شعوب البحر المتوسط، على نحو ما عاش في القرون الثلاثة ونصف القرن التي تفصل بين هومر وأرسطو، وبالكيفية التي أصبح بها هذا الشعب متورطاً في المعادلة الشفوية - الكتابية. ومع ذلك فسوف يلاحظ القارئ أنه بعد تقديم عروس الشعر (الفصل ٢) سوف يحول الانتباه لفترة (الفصول ٣ - ٧) إلى اهتمامات تقع خارج حقل الكلاسيكيات، وإلى أعمال لباحثين ونقاد محدثين لا تبدو فيها عروس الشعر نفسها ذات أهمية مباشرة.

والحقيقة هي أن المعادلة الشفوية - الكتابية لم تعد مجرد معادلة يونانية؛ فقد لقيت بوصفها شيئاً لا يزال فعالاً في العالم الحديث، اهتماماً من قبل فروع متنوعة في علم الإنسان، وعلم الاجتماع، والأدب المقارن. وقد تحول فحص بقايا الشفوية في المجتمعات التي ظلت لا كتابية حتى الوقت الحاضر إلى ملاحظة حضورها المستمر فيما وراء النصوص الأدبية المؤلفة على يد «كتاب» محدثين؛ بل إن النظرية الحالية يمكن أن تضع الشفوية بجانب «التناس» في علاقة توحى بالمجابهة.

وقد جعلتني قراءة عمل چاك ديريدا «في علم النحو» (١٩٦٧) أتأكد من أن المشكلة الشفوية - الكتابية دخلت في الوعي الأوروبي الحديث مع روسو. فقد كان «المتوحش النبيل،

لديه مدركا أساساً بوصفه كائناً شفوياً، ولا يزال حياً، إلى حد كبير جداً، فيما يكتب، الآن، عن الكلمة المنطوقة والنص المكتوب.

وأما القصة الإغريقية المفسرة تفسيراً كاملاً فتصبح جزءاً من تفسير أوسع موجود في حقل الآداب المقارنة خارج المجال الكلاسيكي. ويبدو الأمر نفسه صحيحاً في حقل علم الإنسان كما هو معروض في كتاب چاك جودى «استئناس العقل المتوحش» (١٩٧٧). وقد قام هذا العمل الواعد بتأييد غير مباشر لاقتناعي الراسخ بأن الكتابية الإغريقية لم تغير وسائل الاتصال فحسب؛ بل غيرت من شكل الوعي الإغريقي.

وتعدّ القصة الإغريقية تامة في ذاتها، إلا أن الأزمة في التواصل الذي تصفه، وهو يحدث في العصور القديمة، تكتسب بعداً أكبر عندما ينظر إليها بالقياس إلى ما يبدو أنه أزمة مشابهة في العصور الحديثة. وما أن تؤسس علاقة ما بين الأزمتين فإن كلا منهما تضيء الأخرى.

وقد ظن البعض أن علاقة ما مثل هذه تم عقدها في تورنتو بيني وبين مارشال مكلوهان (انظر الفصل ٣ بعد) وأستاذه هارولد إنيس H. Innis (الفصل ٤ بعد) بل لقد أشير إلى بوصفي عضواً في «مدرسة تورنتو» التي أنشأها هذان المفكران الكنديان. والحقيقة أن العكس هو الاحتمال الأقرب إلى الصحة؛ فبعد أن وقعت على عمل ميلمان بارى، مسترشداً كذلك بقراءة عمل مارتين نيلسون «هومر ومسيني» (١٩٣٣)؛ وهو العمل الذي لا يزال يعد بالنسبة لي العمدة في الموضوع، ومتبعاً تلك التبصرات التي ألهمتني إياها الدراسات ما قبل السقراطية، التي أشرت إليها سالفاً، فإنني أتذكر قيامي بإعطاء محاضرتين عامتين أو ثلاث بجامعة تورنتو حول موضوع الإنشاء الشفوي، وإنني أشك في أن يكون إنيس واحداً من أولئك الذين استمعوا إلي، في وقت كان يفكر فيه على خط مواز في موضوعات مشابهة في ميدانه الخاص (هافلوك ١٩٨٢ ب). ومما يجعلني على ثقة من هذا هو الاتصالات التي دارت بيننا فيما بعد، على إثر انتقالى من تورنتو إلى هارفارد. لقد سرى تأثيره إلى مكلوهان، الذي ظهر كتابه التأسيسي «مجرة جونتبرج» في آخر الأمر معاصراً لكتابه «مقدمة إلى أفلاطون». وقد رأى مكلوهان على الفور أن ثمة

صلة غير مؤكدة بين هذين العمليين، واستمر فيما بعد في تقدير عملي بكرم، سوف أذكره له دائماً بكل امتنان.

إن الباحث الكلاسيكي، وقد وهب عزم الرياضات العقلية المطلوبة لإجادة اليونانية واللاتينية قبل أن يستطيع البدء في النظر إلى الأشياء التي يمكن أن تتحدث هاتان اللغتان عنها؛ هذا الباحث ليس من المحتمل أن يشرد أبعد من اللازم عن موضوعه سعياً وراء آلهة غريبة بالخارج كي تخبره بشيء ما له صلة بموضوعه. ولقد أصبحت، فقط، بعد قراءتي لعمل والتر أونج «الشفاهية والكتابية» (١٩٨٢) على وعي كامل بالقدر الذي وصل إليه البحث والتأمل في هذا الموضوع على مدى العقدين الفائتين. أما الصلة التاريخية المحتملة بين خمسة أعمال ظهرت في ١٩٦٢ - ١٩٦٣ (وواحد منها لي) والدلالة الممكنة لهذه الصلة فأمر ملاحظ في الفصل ٣.

وسوف يتحقق القارئ كيف أخذت نفسي على مهل عبر السنين لأصل إلى النتائج المختلفة المضمومة معاً في هذا الكتاب. وأظن أنني كنت أدرس هذه الأشياء من وقت إلى آخر قبل أن أدونها، وسوف أظل دائماً مديناً إلي رغبة طلابي في تورنتو، وهارفارد، وبيبل، في الاستماع إلي، أولئك الطلاب الذين حببهم الطبيعة بعقول خاصة بهم. وفي داخل سياق البحث الكلاسيكي، على نحو ما هو متبع تقليدياً، سوف تبدو هذه النتائج - كما أفترض - منقحة، وقابلة للجدل؛ بل حتى قابلة للاعتراض عليها من قبل البعض. وثمة بعض الأسباب الطبيعية لهذا، وهي تقريباً أسباب تقليدية؛ بل إنني فكرت كذلك في أنه من المناسب الإشارة إليها باختصار، في الفصل ١١. وقد كانت هذه النتائج كافية لتثير في الحذر، وتدفعني إلى التردد في نشرها حتى وأنا لا أزال في مرحلة إنهاء هذا الكتاب في عامي الثالث والثمانين. ولكن إذا حكمنا على الأمر من خلال بعض ما قيل عن نتائجي على لسان بعض المراجعين، ومن خلال الكثير مما سوف يقال، بحماس، على ألسنة الكثير من الباحثين مما يمكن تجاهله بأمان، فيكون ثمة مبرر للحذر الذي أثارته في هذه النتائج قبل نشرها. ولكن هناك مكاناً واحداً لغيت نتائجي فيه ترحيباً وهو مراجعة ممتازة عن تاريخ المشكلة الهومرية نشرها آدم بارى، في سنة وفاته المفاجئة، في صورة مقدمة لطبعة الأعمال الكاملة لوالده (آ. بارى ١٩٧١)، وإنه لمن المناسب، هنا، أن أذكره وأذكر ما كتب.





## الفصل الثانى

### تقديم عروس الشعر

يبدأ تاريخ الأدب الأوروبى بقصائد هومر وهسيود. وربما كان أول ظهور جزئى لـ «هومر» فى مطلع القرن السابع قبل الميلاد. ولا يعتمد هذا التاريخ المبهم نفسه على أى مصدر خارجى؛ ذلك أنه قائم على تحديد التاريخ المحتمل لاختراع الأبجدية البرزائية التى كتبت بها القصائد. وإذا كان لنا أن نصدق التقاليد المتأخرة، فإن هذه القصائد لم تأخذ الشكل النهائى الذى وصلت به إلينا حتى منتصف القرن السادس قبل الميلاد.

وليس ثمة سوابق مسجلة مهدت لهذه القصائد فى شكلها المكتوب. وقد كان لفرجيل، ودانتى، ومilton أسلافهم؛ فهم ينتمون إلى تقليد أدبى يتصف بالعمومية وليس ملحمياً بالمعنى الضيق. وقد تميزت أعمال هؤلاء الكتاب بالنبوغ؛ ولكنه ليس نبوغاً خالصاً، ولا فريداً، ولا قائماً بذاته. أما الإلياذة والأوديسة - ويجب أن نضيف عملى هسيود - نسب الآلهة، والأعمال والأيام - فليس وراءها سلف أو تقليد.

ولكن هذه الأعمال وصلت إلينا مكتوبة، أو «مدونة» (فلا يزال الدارسون يختلفون حول الطريقة الصحيحة لوصف «العمل الإبداعى»)، إما على البرشمان (ليس إطلاقاً بل إمكاناً) أو على أوراق البردى، مصمغة معاً، ثم مطوية على عصا أو أسطوانة، ومنسوخة بجهد مضى قرناً بعد قرن، صحيفة بعد أخرى، حتى دخلت أخيراً، بعد جونتبرج، فى حماية الطباعة. فأى عجب إذا كانت هذه العلمية التاريخية، النصية، قد جذبت كثيراً من الدارسين إلى إيمان راسخ بأن هذه الأعمال «أدبية» [كتابية]، بالمعنى الحديث الكامل للمصطلح، أنشأها «مؤلفون»، لا بد أنهم كانوا هم أنفسهم «كتاباً».

فماذا إذن عن «المؤلف الأصلي»؟ هل تقدم لنا الأعمال نفسها أى عون يكشف لنا عن الشخصيات المرتبطة بها؟ فمما لاشك فيه أن هذه الشخصيات، بوصفها شعراء من الطبقة الأولى، كان لها زملاء، ومعلمون، ونماذج، ومصادر. ولكننا لا نعلم عن ذلك شيئاً.

وحتى الاسمان «هومر» و«هسيود» يلفهما الغموض؛ فأحدهما، «هسيود»، يرد مرة واحدة فى إحدى القصائد الأربع، بضمير الغائب، «ذات مرة علّمت [عراس الشعر] هسيود أغنية مجيدة، عندما كان يرعى الحملان أسفل جبل هيليكون المقدس». ويستخدم البيت السداسى التالى ضمير

المتكلم: «كلاماً خاطبتنى به الإلهات بادئ ذى بدء، على النحو التالى...». فهل «هسيود» فى النص الأول و«ياه» المخطوبة، فى النص الآخر هما الشئ نفسه؟ هل يشير إن إلى الشخص ذاته؟ من المستحيل معرفة ذلك يقيناً؛ فربما كان ذكر الاسم نوعاً من التوقيع، مقصوداً به علامة مميزة على المؤلف الأصلي. أما هومر (سواء أكان واحداً أم أكثر) فلا يثبت نفسه أبداً. ذلك أن مسئولية إنشاء كل من الإلياذة والأوديسة تنسب إلى عروس الشعر، التى يدعوها الشاعر إلى أن «تغنى» الإلياذة، وتنتشد، الأوديسة. وعلى نحو أكثر وضوحاً، يصف «هسيود» «الأغنية» (وليس «أغنيتى») بأنها شئ «علمته [ياه الإلهات]».

أما المؤلف المسمى، فيما بعد، هومر، أياً كان هو، فيوجه دعوته إلى عروس الشعر فى صيغة الأمر. إنه موجود، ولكن بوصفه مؤدياً، وليس بوصفه مؤلفاً. وهو يتوسط بين عروس الشعر، أياً كانت هى، والمتلقين، كما لو كانت أشعاره ليست له، وإنما مستمدة من مصدر خارجى عنه، يسميه «عروس الشعر» التى كانت، كما نعلم من «هسيود»، عبارة عن التسع أخوات (جوقة) اللاتى كن بنات زيوس - وهذا أعطاهن مكانة أوليمبية - وأمه (نيموسونى) «ربة الذاكرة». وها هنا، بالتأكيد، إلماح - هو الأول - إلى الإنشاء الأصلي لهذه القصائد الأربع. وليس ثم فى أى منها أية إشارة تتعلق بـ «الكتابة» أو «القراءة» سواء من جهة المغنى أو من جهة عروس الشعر أو ربات الفن. أما «نسب الآلهة»، القصيدة التى تسرد أسماءهم ونسبهم، فتبدأ بترنيمه ممتدة، فى ثلاثة أجزاء، موجهة إلى التسع ربات جميعاً ومهتمة بأفعالهن وأعمالهن. وعلى نحو متكرر، فى أشكال متنوعة، توصف اللغة التى ينشئنها بمصطلحات شفووية بوصفها خطابة أو غناء، يؤدى أثناء الرقص، ويصل عبر الفراغ إلى متلقين مستمعين.

يقمن برقصاتهن الجميلة المحببة فوق أعالي جبل هيليكون ويتحركن بأقدام نشيطة. ومن هذا المكان ينهضن ويذهبن إلى الخارج ليلاً متشححات بضباب كثيف ويتمتمن بأغانيهن بصوت رقيق... يتدفق الصوت العذب دون عناء من شفاههن ويسعد بيت أبيهن زيوس إذ يجوس فيه صوت الريات النقى، وتعيد صداه القمم الثلجية لجبل أوليمبيا ومنازل الخالدين...

ثم ذهبن إلى جبل أوليمبيا مبهجات بصوتهن العذب، وغناء ملائكي، وقد رددت الأرض المظلمة غناهن... (نسب الآلهة، ١١، ٧، ١٤، ٣٩، ٤٣، ٦٨، ٧٠ - ترجمة لوب).



الانتهام، في هذه النقطة بحدّة: إنه ينبغي على والده، بشراسة، تفضيله الكلمة المكتوبة على المنطوقة، بما فيها كلمته (لا تزال القاعدة نفسها موجودة في انجلترا العصور الوسطى، انظر كلانشي ١٩٧٩، ص ٢١١). أما عن الشهادة الشفوية الحاسمة التي يمكن أن تكون مأخوذة من الجانية [زوجة الأب]، فلم تعد للأسف متاحة. لقد ضمنت غيابها بانتحارها (1. 972). إن حوار يوربيديس يشق طريقه بإخلاص نحو الخط الذي تتطلبه الطباعة المعقّدة - الطباعة الشفوية - الكتابية - المميزة لمجتمعهم ولزمنه.

وليس ما سمي بـ «الثورة الكتابية» (هافلوك ١٩٨٢ أ) في اليونان أكثر من مفهوم مبرمج مستعاد من الهواء. إنه نظرية تكشف وتشرح، كما في المثال السابق، معاني مطوية في ألف قطعة من الأدب الإغريقي الكلاسيكي منذ هومر حتى أرسطو. وهي نظرية تشرح ما دعاه تشارلز سيجال «الدينامية، المثيرة في المفردات والتراكيب اليونانية الكلاسيكية الفصيحة، والتي لم يصنع مثلها منذئذ. إنها نظرية تشرح لنا الاختراع اليوناني للفلسفة. إلا أن كلمة «ثورة»، برغم كونها مقبولة وعصرية، يمكن أن تضللنا إذا استخدمناها بما يوحي بأننا نستبدل، بحسم، إحدى وسائل الاتصال بغيرها. ذلك أن عروس الشعر لم تصبح، أبداً، العشيقة المنبوذة لليونان. لقد تعلمت الكتابة والقراءة في حين كانت لا تزال تغنى. وتسعى الصفحات التالية إلى وصف كيف حدث ذلك.

ولكن، قبل أن يسمح لعروس الشعر أن تأخذ مكانها في منتصف المسرح، فمن المهم أن نلقى نظرة على ما كان يجري في كواليسه؛ فليست مشكلة الشفوية - الكتابية في نظر الإغريق مشكلة تقنية محدودة. فهي توسع نفسها من خلال المنظور الذي طرحها إلى ما وراء حدود العصور القديمة؛ وذلك لأن المشكلة أصبحت مسألة بحث في حقول حديثة، تمتد من الأدب المقارن إلى الأنثروبولوجيا الثقافية إلى دراسات الكتاب المقدس. ويبدو أن ثمة قوى فعالة بعينها تدفعها إلى مستوى التعرف الواعي، وتجبرنا على النظر إلى أنفسنا من ناحية بوصفنا قراء وكاتبين، ومن الناحية الأخرى بوصفنا مؤدّين ومستمعين، وهذا دور دفعنا تقنيات الاتصال الجديدة إلى القيام به مرة أخرى، وربما قلنا إنها أقحمت علينا. ولذا قد يبدو من المناسب، قبل أن نستمع إلى القصة اليونانية في الموضوع، أن نراجع السياق الحديث الذي برزت فيه.

بعد قرنين تغير الزمن، فقد كانت عروس الشعر (أو ربّات الفن) المصوّرة في الشعر لا تزال تغنى، أو على الأقل تنشد، ولكن ما حدث حقاً كان شيئاً أكثر تعقيداً بكثير؛ ذلك أن نصوص المسرحيات اليونانية التي لدينا، تراجية أو كوميدية على السواء، تحمل كثيراً من الإشارات إلى حقيقة تاريخية مهمة؛ فكان ثمة بين الغناء، والإنشاد، والتذكّر (مما يعدّ تجميعاً ثقافياً يمكن أن ندرجه تقليدياً بوصفه شفوية) من ناحية والقراءة والكتابة (مما يعدّ من عادات الثقافة الموثقة والكتابية) من ناحية أخرى - تصادم وتنافس، وليس أن الثقافة الكتابية كانت تحل محل الثقافة الشفوية على نحو آلي. وكانت العلاقة التي تربط بينهما أكثر دقة؛ ولنختار من بين أمثلة كثيرة واحداً، من مسرحية ليوربيديس (هيبوليتوس) عرضها في ٤٢٨ ق. م تعتمد حبكة المسرحية على رسالة مؤلفة كتابة تركتها زوجة منتحرة تنهم فيها (زوراً) ابن زوجها باغتصابها. [انظر عن هذه المسرحية: أحمد عثمان، الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، عالم المعرفة (٨٤)، ١٩٨٤، ص ٣٠١ - ٣٠٢] وقد كان وضع إضمّامة الورق المكتوب عليها الرسالة فوق صدر الجنان مؤثراً من الناحية الدرامية؛ فعلى إثر وصول الزوج إلى المنزل يكتشف فقدّه لزوجته، ويفك الإضمّامة، ويقرأها لنفسه على المسرح. ومن المفترض، في ذلك الوقت، أن جمهور المسرح يمكن أن يقبل حقيقة استطاعة المرأة الكتابة والرجل القراءة بوصفها أمراً عادياً. ولكنه أثناء قراءته يتعجب تلقائياً: «إن الإضمّامة تصيح، إنها تبكي عالياً. انظروا.. انظروا إلى ما قد رأيته في حروف مكتوبة (en qra-phais) - أغنية تتكلم بصوت عال!» (880 - 877. 11).

ومن الناحية المنطقية، إذا كانت الرسالة أغنية أو شعراً يغنى بصوت عال، فأنت لا تراها. ومن الناحية الأخرى، إذا كانت وثيقة مكتوبة، فأنت لا تسمعها تغنى لك. لكن منطق إما/ أو هذا لا صلة له بهذه الكلمات؛ ذلك أنها تفتح نافذة على عملية تحول ثقافية، يكون التصادم والتعارض فيها أمراً جوهرياً. إن عروس الشعر الشفوية، مغنية، منشدة، ومذكّرة، تتعلم القراءة والكتابة؛ ولكنها، في الوقت نفسه، تستمر كذلك في الغناء (انظر عن هذه «التناقضات الظاهرية»، سيجال ١٩٨٦، ص ٢١٩، وهو يقتبس من كنوكس ١٩٨٦ موقراً إياه).

وعلاوة على هذا، لا يزال التكنيك الراهن للتواصل عبر الكلمة المكتوبة يوصم ببعض العيوب؛ فهو واعد جديد. وما قد كتب زيفاً لا يمكن، الآن، تحديه من قبل الشهادة الشفوية التقليدية المأخوذة من شهود عيان. ويجادل هيبوليتس، ضحية

# القيم في مَوَاقِل يوسف رستا

إبراهيم حلمي

اختلفت آراء الباحثين في وضع معنى محدد لتعريف القيم؛ فمن قائل بأنها القدر أو المكانة، وقائل ثانٍ يحددها بأنها الأفكار الاعتقادية المتعلقة بفائدة كل شيء في المجتمع<sup>(١)</sup>. وبعض العلماء يعرف القيمة بأنها الخير أو الشر<sup>(٢)</sup>. ويرى آخرون أنها مجموعة اتجاهات تدل على ميل سلوكي يتميز بشعور سار أو مؤلم<sup>(٣)</sup>. ونحن إذا ما دققنا النظر في تلك المعاني المتعددة، نجد أن القيم تتضمن مجموعة من العناصر المشتركة، وهذه العناصر تتشابه في مفاهيم كثيرة، مثل الاهتمام، والاعتقاد، والرغبة، والسرور، واللذة، والإشباع، والنفع، والاستحسان، والقبول، والرفض، وكل هذه المعاني نتاج تقديرات شخصية لا تخضع إلى أي مقياس ثابت ومحدد. يقول (يان فانسينا): «إن القيم الثقافية للمجتمع ما هي إلا تلك الأفكار والمشاعر التي يتقبلها غالبية أعضاء المجتمع باعتبارها مسلمات لا جدال فيها. إنها أهواء مجتمع، وهي - بالنسبة إلى أعضائه - التي تسبغ على الحياة معنى، وترسخ المثاليات التي يناضل المجتمع من أجلها، وتضفي أهمية نسبية على الأشياء التي ترتبط بذلك النضال، ولكنها نادراً ما تكون معلنة، وإنما تظل عادة في لاوعي معظم أفراد المجتمع الذين تتحكم في سلوكهم على أية حال إلى درجة ملحوظة»<sup>(٤)</sup>.

نخلص من ذلك إلى أن القيم - مهما اختلفت حولها الآراء - إنما هي من نتاج جماعة أو طائفة من الناس في أي مكان على سطح الأرض، وفي أي زمان، لتحديد قواعد سلوكية محددة متفق عليها؛ لكي يمكن التمييز بين الحق والباطل، والخير والشر، والجمال والقبح، وغيرها من قيم ومعايير إنسانية متعارف عليها فيما بين تلك الجماعة.

وإذا كان الإنسان يشارك الحيوان في الحس؛ حيث الميل دائماً تجاه إشباع الحاجة، فإن ما يفرق الإنسان عن الحيوان، هو سمة التأمل العقلي؛ حيث يتعالى الإنسان على هذا الميل، شاخصاً نحو مثل أو قيم عليا. «إن الإنسان - بين سائر الكائنات - هو الكائن الوحيد الذي يملك إرادة التغيير عن وعي وتبصر، فينزع - بمحض تفكيره وإرادته - إلى مجاهدة ميوله وغرائزه، وضبط دوافعه ونوازعه، والسيطرة على أهوائه



ونزواته، وتوجيه رغباته ومطامحه إلى أقصى مطالب الكمال الإنسانى. والناس فى كل زمان ومكان، حتى من كان منهم يعيش على مستوى أخلاقى دنىء، ينشدون القيم العليا التى تقضى بتأدية الواجب، وقيام المحبة والإخاء، وإشاعة العدل، وكفالة الحرية، وإقرار الأمن والسلام، والتزام العفة، والتمسك بأمانة القول والعمل، والامتناع عن القتل والاغتصاب والكذب والحقد والنفاق، وغيره من الآفات،<sup>(٥)</sup>.

## دور الفن فى تأكيد وتثبيت القيم

أى مجتمع من المجتمعات، يضع لنفسه إطار قيمة ومثله، يبحث دائماً عن صاحب الدور الذى يقوم بتأكيد هذه القيم، وتأصيل تلك المثل، وقد يجد من يقوم بهذا الدور متمثلاً فى داعية دينى، أو مفكر، أو فنان يتخذ من فنه وسيلة أو أداة يدعو بها إلى تثبيت قيم الجماعة ونشرها بين جميع أفرادها.

إن الفنان ذو المشاعر المرفهة لا يمكن أن يتجاهل تلك الرغبة الكامنة فى أعماقه، التى تريد أن تتجه مباشرة نحو الإصلاح. فما أكثر مثالب العالم، وما أكثر نقائص المجتمع، ولذلك تتحرك داخل الفنان مشاعر وأحاسيس عديدة ترفض هذا الاختلال، وتبحث عن بديل يزيله، سعيًا وراء خلق صورة أفضل للمجتمع أو للجماعة التى يهيم أمرها.

وإذا كان الفن يتخذ أشكالاً متعددة تتمثل فى الكلمة والنغمة والحركة والتصوير، فإن الكلمة والنغمة تعدان من أقوى أدوات التعبير الإنسانى تأثيراً على وجدان الجماعة فى السعى نحو التغيير الذى يراد أن يحدث فى المجتمع.

عن الإصلاح، بوصفه رسالة للفن، يقول الكاتب المبدع والمصلح (توماس هاردى): «إذا كان علينا أن نتصدى لعبوب الطبيعة ونضعها صراحة على الورق، فأين الفن فى كتابة الشعر والرواية؟... وعندى أن الفن إنما يكون فى اتخاذ هذه العيوب أساساً لجمال لم تره الأبصار بعد...»<sup>(٦)</sup>.

من هنا، تنشأ رسالة الفن، وينشأ دوره.

ولأن الكلمة واللحن فرعان فى شجرة مورقة اسمها الفن، فإن هذين الفرعين كانا - ومازالا - يورقان بالمعانى التى تثمر من أجل الحفاظ على قيم المجتمع.. ولأن الإنسان كان لصيقاً بالكلمة واللحن، فقد أفرغ فيها أحاسيسه، وأفراحه، وأحزانه؛ لكى تكون له متنفساً تعبيرياً عما بداخله من أفكار.

وإذا كان الإنسان، بطبعه، يصب فى أغانيه معانى قيمه ومثله، فإن الإنسان - والفنان الشعبى المصرى - قد صب،

ومازال يصب، قيمه ومثله فى ذلك اللون المغرم به من الأغاني الشعبية منذ مئات السنين - فن الموال<sup>١٠</sup>.

ولقد تعددت أشكال الموال وتنوعت فى مصر، منذ مئات السنين، بل برع الفنان الشعبى المصرى فى هذا اللون من الغناء - على حد تعبير ابن خلدون - فأنتج الموال القصصى الذى لم يبرح فيه أحد غيره.

## مشوار الفنان يوسف شتا

إن النموذج الذى نأخذ، فى دراستنا هذه، هو الفنان المبدع يوسف شتا، وهو من مواليد ٥ أغسطس ١٩٢٣ بالقليوبية. وقد بدأ يغنى الماويل الشعبية منذ كان طالباً بمدرسة أكباد دجوى بالقليوبية، حيث حفظ القرآن، منذ كان فى كتاب الشيخ تعلق، وجوده وختمه هناك.

وكان والده يعمل فى الزراعة، وكان يقوم بمساعدة والده فى الحقل، وقد دفعه إلى طريق الغناء رؤيته للفنانين الشعبيين الذين كانوا يغنون فى قريته أمثال المطرب الشعبى إبراهيم محجوب - وهو من القليوبية - والمطرب الشعبى محمد ربحان من المنوفية، والمطرب الشعبى الحاج مصطفى مرسى من المرج، وهذا الأخير يعد أستاذ أساتذة فن الموال فى مصر فى الأربعينيات من هذا القرن.

وقد ترك الفنان يوسف شتا الدراسة الإلزامية بعد وفاة والده، واتجه إلى منطقة (عرب المحمدى) فى القاهرة؛ حيث كان يقام بها سوق كبير يؤمه كل الفنانين الشعبيين؛ لكى يعرضوا فيه مختلف ألوان فنون الإبداع الشعبى للموال فى كل يوم خميس.

وكان يوسف شتا يلجأ إلى أسلوب دفع النقطة للمغنى الشعبى لكى يسمح له بتجربة صوته أمام الناس بغناء موال قصير، إلى أن كَوَّنَ له فرقة خاصة به، خاض بها غمار حلقة الفن التلقائى مع الموال.

ولقد تمرَّس الفنان الشعبى يوسف شتا فى غناء الموال، وأصبح يؤلف مئاويله بنفسه ويبدع فيها، فما من حادثة تمر عليه إلا وقال فيها موالاً، وألف الكثير من المئاويل القصيرة والطويلة، حتى بلغت - على حد قوله - ألف موال، وله الكثير من المئاويل القصصية الطويلة التى قام بتأليفها بنفسه، مثل موال (هاجر وعز العرب)، وموال (فهيم وفهيم)، وموال (سلمة وسلمان)، وموال (صاغ العطار)، وموال (زهرة ورضوان)، وموال (قصة الجهينى)، وموال (فرماوى وقطر



الندي)، وموال (نزهة والشيخ إمام)، و.....، وهي مواويل قصصية، تحتوي على الكثير من المواعظ والعبر والحكم والقيم الاجتماعية في قالب روائي غنائي مؤثر.

ولقد اشتمل فن الموال، عند الفنان الشعبي يوسف شتا، على كثير من القيم الإنسانية النبيلة، من خلال ما توارثه من مواويل حفظها، وقيم حافظ عليها، وهي تتبع أساساً من القيم الثقافية المصرية الأصيلة المتوارثة جيلاً بعد جيل، في ثبات لا يتغير، كنبات شجرة الجميز.

## استهلاله للموال

يستهل الفنان الشعبي يوسف شتا دائماً إلقاء مواويله بتوجيه تحية منه لمن جاء ليستمع إليه؛ لأنه يعتبر أن هذا التجمع هو نوع من المشاركة الوجدانية بينه وبين الجمهور المستمع، أو هو (أخذ وعطاء) مشترك بينه وبين مريديه، ومن خلال استهلاله بالموال يضيف عليهم صفة الرجولة والشرف بوصفه نوعاً من إزكاء التحية والتقدير منه، فيقول (٧):

اللى لغانى لغيتته وقتت له فنى  
وعندى بستان هديته من زهور فنى  
وكل عطشان سقيته من بحور فنى  
توب الرجولة على ولاد الأصول ملبوس  
إن قالك الحرفى الوجه السمع ميل بوس  
تحية للى عليه توب الشرف ملبوس  
وتحية مخصوص للى بيعشقوا فنى

## صورة المرأة وصورة الرجل في مواويله

في معظم مواويل الفنان الشعبي يوسف شتا، نجد أن صورة المرأة عنده تتشابه تماماً مع صورة الخيل أو الفرس أو الكحيلة.

وقد اشتهرت المواويل المصرية بإبراز صورة الفارس للدلالة على اكتمال الرجولة، ونموذج الفارس له مواصفات معينة؛ كى تكون مقنعة بصفات الرجولة (فلا كل من ركب الفرس خيال).

وفي موال الفنان الشعبي يوسف شتا مواصفات لهذه الرجولة؛ فهي ليست مظاهر خادعة، ولجام من حرير يمكك بمقود فرسه، لذا يقول في مواله (٨):

غشيم معاه مال أم راح اشترى فرسه  
كان فاكرا إنه نبيه عقله سليم فرسه  
فكر لأنه يسيم السرج ويزينها  
لما لقيتته مهوش خيال ويزينها  
حلفت بدينها ما تدى وصورة تدى للعويل فرسه

إن مجتمعنا المصرى سيطرت عليه، وما زالت حتى الآن، القيم النابعة من الريف، وأول هذه القيم طاعة الزوجة لزوجها. «ولو أخذنا في الاعتبار أن مجتمعنا الريفى مجتمع أبوى تسيطر على الأسرة فيه سلطة الأب بشكل كبير، لأمكننا - في ضوء ذلك - أن نفسر كيف ينظر الريفيون إلى صفة الطاعة العمياء عند الزوجة، من حيث قيمتها الاجتماعية؛ فهم يعدون طاعة الزوجة عاملاً من أهم العوامل في التماسك والاستقرار الأسرى» (٩).

لذا، فإن الفنان الشعبي يوسف شتا يستنكر أن يصير الرجل منقاداً ومنصاعاً إلى امرأة، فهو يدعو إلى قيم الرجولة بأن يكون الرجل له رأيه في توجيه أمور حياته، فهذا النوع الخانع من الرجال يتهم منه يوسف شتا في مواويله، ويعتبره (طرطوراً) بلا أدنى فائدة، لدرجة أن امرأته تلبسه (الكيل) أو العماء، وتستغفله في بيته، لهذا كله يقول (١٠):

راجل يطاوع مره يبقى مره فى البيت  
إن قال مره كلام بتكسره فى البيت  
لأنه طرطور ومالوش احترام فى البيت  
تنده عليه تلتقيه يجرى ويسبق خيل  
أكنه شغال كما سايس فى مريط خيل  
قدأماها مهزوم لو فارس بيركب خيل  
وتلبسه الكيل ومالوش لزوم فى البيت

ويزيد الفنان الشعبي يوسف شتا في كشف هذا النموذج من الرجال (الطراطير)، رغم ما يظهرون أمام الناس من صفات تخالف صفات الرجولة الحقة، التى يريدون أن تظهرهم بمظهر (العلمجة) أو الدراية والفهم أمام الناس، ولهذا يقول في مواله (١١):

حلق وحوش امسك الطرطور على ماجى  
اللى المره معوماه كالفلك على ماجى  
عبيط وعمل واد علمجى

ولكنه، مع ذلك، إذا تبنّاها، فإنه يعدّل كثيراً من سلوكه حيال من يعتدون عليه أو يسيلون إليه<sup>(١٤)</sup>.

والفنان الشعبي يوسف شتا فى مواله يوجّه عدة نصائح تتضمّن بعضاً من هذه القيم المثالية، مثل مساعدة من ينوء كاهله بالأعباء، وإبعاد كل أشكال الأذى من طريق الإنسان، وانتزاع الحسد من النفس والحض على التسامح مع الآخرين، والصدق مع النفس ومع الغير، فهذه الأمور كلها هى ما يجب أن يحفظها الإنسان فى دولا به .. دولا ب الشرف، فيقول ناصحاً وموصياً السامعين<sup>(١٥)</sup>:

لو يتقلّ الحمل على واحد ضعيف عينه  
وامشى فى طريقك ولو شفت الأذى عينه  
ومن أرضك الطيبة بذر الحسد عينه  
خليك مفسّح وانظر للمعانى بدء  
وخلى طبع التسامح فى أمورك بدء  
وإن كنت غاوى الرجولة ابدأ بنفسك بدء  
وحافظ على الصدق فى دولا ب الشرف عينه

ويذم الفنان الشعبي يوسف شتا نقيصة البخل و (الافترا) والطمع، ويصور هذا النموذج السيء من البشر على هيئة غراب يحوم حول جثة ميت يريد أن ينهش فيها، فيقول<sup>(١٦)</sup>:

اللى افترا خاب حاي رجع للصوب ميتا  
بالدنيا مغرور ونفسه م الغرور ميتة  
زى الغراب دائما بيحوم على ميتة  
طول عمره ظمعان مولع بالطمع ولعان  
لا عمره شال حمل عن واحد ضعيف ولا عان  
عيّاب فى الناس ولسانه الطويل ولعان  
وببقى شعبان وإيده على الفلوس ميتة

ومن أسمى القيم الإنسانية فضيلة الحق، فهى عند الفنان الشعبي يوسف شتا من الفضائل المهمة فى حياة الناس، ولتأكيد أهمية ذلك بالنسبة للإنسان، فإنه يكشف نقيض الحق وهو الضلال، ويبين للمستمع مدى ما فيه من مساوئ، فيقول فى الموال<sup>(١٧)</sup>:

اللى يحب الضلال عمره ما حب الحق  
عمى عن طريق الهدى أكمّنه كره الحق

بيحب برّه ومراته محيراه حيره  
إن قال لها بم تبقى بلوته حاره  
بتغيب عن الدار ولا يعرف لها حاره  
وتقول يا جارة إديه المفاتيح على ماجى

وشخصية الرجل الذى تقوده امرأته يعدها الفنان الشعبي يوسف شتا (شرّابة خرج)، لذا يقول فى الموال راسماً هذه الشخصية الضعيفة<sup>(١٨)</sup>:

عود الدرة خاب وما طعلوش شرّابه  
دبل من المنى وكان المنى شرّابه  
وبير العسل جف لما مالقاش شريبه  
اللى مراته تركبه بتأخره مرجع  
بتلبّسه توب هموم على جتته مرقع  
يجى يناقشها تقول له فى الكلام ارجع  
دانت ما تنفع لغير الخرج شرّابة

ويضع الكرم والبخل والجهل فى موقف واحد، ولكنه يظهر مدى تصرف كل منهم حيال «شربة ماء»، ثم يوجّه نصيحة لمن يسمعه باتّباع الطريق الصحيح والتأنى حيال أى تصرف إنسانى، وعدم مطاوعة إغواء المخادعين، فيقول<sup>(١٩)</sup>:

كريم بيحود له حسنه فى شربة ماء  
وبخيل بيموت تروح روحه فى شربة ماء  
وجاهل بينخم ويغرق فى شربة ماء  
اعرف طريق العدل وامشى كده على مهلك  
وبص قدام واتبع دوام علام أهلك  
وسيبك من اللى غواك ويبخدعوك على مهلك  
ليضيّعوك سهل بالراحة فى شربة ماء

### الدعوة إلى القيم المثالية

فى المجتمعات، هناك أنواع من القيم تسمى بالقيم المثالية التى يحس الناس استحالة تحقيقها بصورة كاملة. وبرغم ذلك، فإنها كثيراً ما تؤثر تأثيراً بالغ القوة فى توجيه سلوك الأفراد، من ذلك مثلاً القيم التى تدعو إلى مقابلة الإساءة بالإحسان؛ فقد يعجز الفرد فى واقع الأمر عن الالتزام بها،

يُشَوِّفُ بَعِينِيهِ وَلِسَانَهُ مَاقَالِشَ الْحَقِّ  
إِنْ سَانَ جَوَاهُ شَيْطَانُ رَأْيِهِ خَرِبَ مَالَطُهُ  
تَوْبُ الْأَدَبِ وَالرَّجُولَةِ مِنْ عَلَيْهِ مَالَطُهُ  
مَا هُوَ النَّدْلُ لَوْ جِيتَ تَحَاسِبُهُ عَلَيْكَ مَلَتْ  
يَتَمَنَّى غُلْظَةَ عَشَانٍ يَهْرَبُ وَيَاكُلُ الْحَقِّ

يحض الفنان الشعبي يوسف شتا على فعل الخير في الدنيا  
عن طريق توجيه اللوم إلى من يشل يده عن أفعال الخير،  
فيقول مترنماً (١٨):

يَاللِّي إِيدِيكَ عَنْ فَعَالِ الْخَيْرِ بَتَشْلُهَا  
وَمَطْمَعِ النَّفْسِ وَأَنْتَ ضَعِيفٌ بَتَشْلُهَا  
وَتَنْكَرُ الْحَسَنَةَ لِيْهِ وَالْغُلْظَةَ بَتَشْلُهَا  
بَابِيهِ يَفِيدُ النَّدَمَ بَعْدَ انْعِدَامِ حَيْلَتِكَ  
وَادِي أَنْتَ أَصْبَحْتَ مَاتَسْرَشْ حَبِيبَ حَالَتِكَ  
وَقَدَّامِ النَّاسِ مَفِيشْ غَيْرِ الْبَكَ حَيْلَتِكَ  
وَلَمَّا أَنْتَ مَشَّ قَدْ شَيْلَتِكَ لِيْهِ بَتَشْلُهَا

ويدعو الفنان الشعبي يوسف شتا في مواله إلى فضيلتي  
الخير والحب، وتجنب نقيصتي الشر والحسد، في دعوة عامة  
يوجهها إلى كل الناس، فيقول في موال يحمل رسالة سامية  
للناس (١٩):

الْخَيْرِ حَاتْلَقَاهُ لَوْ تَعْرِفَ مَكَانَهُ فِينِ  
وَتَهْزِمُ الشَّرَّ وَتَحْدُدُ مَكَانَهُ فِينِ  
وَتَبْعِدُ اللُّومَ وَلَا تَسْأَلُ مَكَانَهُ فِينِ  
أَعُوذُ بِاللَّهِ مِنَ الظَّمَاعِ وَالْحَاسِدِ  
وَاللِّي بِيْحَكِي فِي سِيرَةِ النَّاسِ وَالْحَاسِدِ  
يَاخْلُقُ حُبًّا وَسَيَبُوا الْكُرْهَ وَالْحَاسِدِ  
وَكُلِّ وَاحِدٍ لَازِمٌ يَعْرِفُ مَكَانَهُ فِينِ

وفضيلة عمل الخير في الآخرين ينظر إليها موال يوسف  
شتا بنظرة عين وتقدير؛ حيث يحض على أن يتسم الرجل  
بصفات الرجولة الكاملة، حتى لو ضاع أثر عمل الجميل في  
الآخرين، فإنه سيثمر في النهاية، مهما طال الزمن، وبهذه  
المعاني يغني في مواله (٢٠):

يَا جَارِي عَلَى الْخَيْرِ يَا مُؤْمِنُ سَكَّتْكَ صَعْبَةٌ  
الْمَسْئُولِيَّةُ أَمَانَةٌ فِي أُمُورِ صَعْبَةٍ

وصفة الرجولة الكمال والمرجلة صعبة  
لو تزرع الطيبة الناس يميلوا إليك  
ومهما تاه الجميل وبرزه يرد إليك  
لو تحمد الله حلال الرزق يأتي إليك  
والشدة حاتهنون عليك مهما تكون صعبة

ويربط الفنان الشعبي في مواله بين صناعة المعروف في  
الإنسان غير الأصيل بوضع البذور في أرض ملحبة غير  
مؤهلة للإنبات والإثمار، فيقول (٢١):

يَاللِّي بَدَرْتَ التَّقَاوِي فِي السَّبِيحِ حَاتَمَتْ  
فِي أَرْضِ ضَاعَ أَصْلُهَا مِنْ مَلْحَهَا حَاتَمَتْ  
وَشَجَرَةُ مَالِهَا شَجَرٌ قَبْلَ الْأَوَانِ حَاتَمَتْ  
فِيهِ نَاسٌ عَشَانُ الْفُلْسِ بِالْغَضَبِ تَتَحَايِلُ  
يَرْمُوا جَنَاتَهُمْ وَلَوْ بِالْغَضَبِ تَتَحَايِلُ  
وَيَتَحَكَّمُ النَّدْلُ وَأَنْتَ عَلَيْهِ تَتَحَايِلُ  
وَلَوْ زَرَعْتَ الْجَمَائِلَ فِي الْخَسِيسِ حَاتَمَتْ

## معاييره في فضائل الحب والجمال

يدعو الفنان الشعبي يوسف شتا إلى فضيلة الحب في  
مواله، ومن براعة تصويره أن يشبه الحب بالحمام، وهذا  
الحمام إذا ما راعه الإنسان بقي معه، وإن أساء إليه طار وضاع  
منه، وهذه البراعة في التصوير تتجسد أيضاً في التلاعب  
اللفظي والتورية بين كلمة حب بمعنى العواطف وكلمة حب  
بمعنى الحبوب التي يلتقطها الطائر عند إطعامه، قائلا (٢٢):

يَاللِّي أَنْتَ غَاوِي حَمَامِ الْحُبِّ مِنْ إِيدِكَ  
رَبِيبِهِ وَخَلِيْلِهِ يَلْقُطُ حَبَّ مِنْ إِيدِكَ  
وَضُرُورِي تَسْقِيهِ بِمَائِهِ حُبَّ مِنْ إِيدِكَ  
حَاتَعِيشْ وَيَاهُ مَتْنِي وَيَاكَ رَاقِ  
وَمَعَ الْبَسْلَابِلِ حَاتَغْنِي وَيَاكَ رَاقِ  
وَإِذَا لَمْ تَرَاغِيهِ بِحَنَانِكَ وَيَاكَ رَاقِ  
يَفْرِدُ جَنَاحَ الْفِرَاقِ وَيَفْرُغُ مِنْ إِيدِكَ

غير أنه، رغم دعواه إلى الحب، يبرز ما في طريق الحب  
من عقبات تحول دون تحقيق هذا العالم المثالي الذي يراه في  
خياله، فيبين هذه المعاناة في مواله قائلا (٢٣):



زرعت روض المحبة ورود من غير شوك  
ومشيت فى طريق عشان الحب مليان شوك  
وسهرت ليل الجفا والبعد كله شوك  
ونسيت كل اللي فات وبابص للى جد  
لانى جربت فى حياتى ومشيت جد  
والمظهر اللى خدعنى لما شفته جد  
أنا باحسبه ورد وفى الآخر لقيته شوك

وجب عديم الأصل للأصيلة يستنكره فى مواله الذى  
يصور فيه أن هناك غزلاً نشب ذات مرة من غراب، وراح  
يبث لواعجه لحمامة وديعة، فيقول فى الموال معطياً درساً  
شديد التقريع لتلك الفروق غير المتجانسة فى الطباع (٢٤):

غراب زعق فى الهوا قال له الهوا شكك  
بدل تلاغى الحمام هو الحمام شكك  
والا انت مغرور وعامل م الصقور شكك  
قالت الحمامة عجيبة والعجب ما تلام  
على اللى ماشى ورايا فى السكك ما تلام  
روح يا غراب اختشى بقى من هنا واتلم  
وبدل ما تعشق حمام روح للقوق شكك

والغزل بين الغراب والحمامة شيء غير ندى وغير  
مكافئ؛ لاختلاف أصلى كل منهما، فالغراب غراب،  
والحمامة حمامة، وليس للغراب سعى سوى خلف من يماثله  
فى شكله وطباعه من الجوارح، من الحدادى، وليس من  
الحمام، فيقول فى مواله كمن يحكى حكاية من حكايات كتاب  
كيلة ودمنة (٢٥):

نده الغراب ع الحمامة مرى حداية  
ليكى وجه زى القمر والنور لحدايا  
وأن طول الحب على العاشق لحدايا  
قالت يامفتون ليه مجنون على جرسك  
دانا بنت غيبة ماليش نيه على جرسك  
عامل لى حبيب ومش خايف على جرسك  
قوم لم نفسك وروح بصيص لحداية

وعيب الفنان الشعبى يوسف شتا فى مواله على الإنسان  
الضعيف أن ينفاد ويقع بسهولة فى شرك الهوى، حتى يصبح  
مقوده فى يد من يحبها، فتأمره كيفما تريد وتتحكم فيه،  
فيحذر قائلاً (٢٦):

ياغايوى الحب جراك إيه وايش نابك  
مشيت ورا ناس سقوك الكاس واشنابك  
عامل لى حبيب وفيك العيب وايش نابك  
ادى انت طبيت وفى اللى وقعوك تنصاد  
هى بحور المحبة ياغشيم تنصاد  
عامل لى صياد وانت بفتلتين تنصاد  
ولوت خُـسزمالك ياواد البنت وشنابك

وإذا انبهر الرجل بجمال امرأة، وأصبح الجمال الحسى هو  
وحده مقياس الجمال، فإن هذا المقياس فى موال الفنان الشعبى  
يوسف شتا يعد مقياساً غير سليم؛ إذ إن الجمال الشكلى أو  
الحسى له وقته، وسرعان ما يزول مع مرور الأيام، فيقول  
واعظاً (٢٧):

غشيم عجبه كحيلة وغرّه منظرها  
ما هو أصله شاف سرجها بيحلى منظرها  
بقت فى عينه جنيئة تسر من زارها  
نزل فى سوق الكحايل شاف كتير ألوان  
ملقاش مثالها وعجبه زيهـا ألوان  
أتريه مخدوع وكان عنده مرض ألوان  
بكره يروح الدهان ويبان منظرها

### الزواج والمصاهرة ومعاييرهما

للزواج أهمية كبيرة فى مواصل الفنان الشعبى يوسف شتا،  
ومثله مثل غيره من الفنانين الشعبيين ينصب الاهتمام عند  
المصاهرة على الأصل الجيد النقى. وقبل المصاهرة ينصح  
الموال بضرورة المشورة لضمان حسن الاختيار، وعندئذ  
ينصح الراغب فى الزواج باختيار شريكة الحياة التى تخلص من  
العيوب، والابتعاد عن فقدت شرفها فى نزوات من ثروات  
ما قبل الزواج، قائلاً وناصحاً (٢٨):

اوعى تحود على اللى ابن الحرام خدها  
وعمل عمايله معاها والبحور خاضها

لو كانت جميلة وابهى م القمر خُدها  
وان كنت غاوى النسب قبل النسب شوريا  
دور على ناس قمارى للوداد شارية  
وبيع الوحش فى الناس مهما تكون شارية  
وبنت جارية مدام خالية العيوب خُدها

وعند النسب والزواج والمصاهرة، يحض موال يوسف شتا  
على أن تمتزج الأصول الكريمة ببعضها، ويستعين على بيان  
ذلك بكلمتى الجميل والجميلة، وإضفاء هاتين الصفتين على  
كل من العروس والعريس اللذين من منبت حسن، ثم يضيف  
صفة الكحيلية والخيال عليهما بعد ذلك، كما أنه يحض على  
عدم مصاهرة الإنسان الخسيس عديم الأصل، وهو ما يسميه  
بالكدش، عندما يقول متغنياً<sup>(٢٩)</sup>:

إدوا الجميلة للجميل دى مش خسارة فيه  
يعرف مقامها وتبقى مش خسارة فيه  
مادام هو قادر يصونها مش خسارة فيه  
أنا باقول كلمة ع المعنى خلافها مفيش  
القلب لو حب له واحدة خلافها مفيش  
إدوا الكحيلية لخيالها خلافها مفيش  
ولا تدوهاش للكدش لحسن خسارة فيه

وعند الزواج والمصاهرة، يدعو الفنان الشعبى يوسف شتا  
إلى عدم تحميل المشاق على طالبى الزواج، فمثلاً يجب ألا  
يزايد الآباء فى مهور بناتهم حتى لا يفلس من يتقدم للزواج،  
ويبيع كل ما لديه، وعندئذ يقع فى مشاكل الديون ودواماتها،  
وهذه النصيحة يقول فيها<sup>(٣٠)</sup>:

يامغلى مهر البنات اقفل عليك البيت  
اقعد لوحذك واحبسهم معاك فى البيت  
ماعدش فيه شب حايجود عليك فى البيت  
رايك على الناس ياراجل بتفرضه فرض  
لا شريعة المصطفى نفعت معاك ولا فرض  
كل اللى رايح يناسبك ليه فارض له فرض  
حايرهن الأرض وقليل ان ما باع البيت

ويلوم الفنان الشعبى يوسف شتا الرجل الذى يتزوج من  
أجل المال فقط؛ حيث سيجعله ذلك أسيراً تحت رحمة ولية

المال والأمر وأنهى، بل إن من براعة أستهلالة البدء بعبارة  
(ياواخذ الست)؛ لكى يذكرنا فوراً بقول المثل الشعبى (ياواخذ  
القرد على ماله ...)، فيقول<sup>(٣١)</sup>:

ياواخذ الست من طمعك عشان بيتها  
وغرك المال واهو فتتك زواق بيتها  
فكرتها ست حرة تحترم بيتها  
كلمتها مشيت عليك والخلق بتلومك  
قلت الزمام من إيديك والأهل بتلومك  
على أقل حاجة قليلة الأصل بتلومك  
ترمى هدومك ولا حاتدخلك بيتها  
النظرة إلى شبكة العلاقات الاجتماعية

والمعاملة الحسنة الطيبة بين الزوج وزوجته شرط مهم  
لاستمرار الحياة الزوجية فى موال الفنان الشعبى يوسف شتا،  
فيقول متغنياً<sup>(٣٢)</sup>:

بنت الأصول عيب عليك لما تعيب فيها  
دى رباية السسر وابوها تعب فيها  
آهى حسات لذارك ووريتها التعب فيها  
عايشة معاك بالقليل وتذلها عشان ايه؟  
وعن النعمة يا عويل دايمًا تفترى عشان ايه؟  
دايمًا ترعق وصوتك يرتفع عشان ايه؟  
ومن غير سسب ليه ببجاجة تعيب فيها

ويستنكر يوسف شتا طباع الزوجة سيئة الخلق، ويكشفها  
للمسمع، فيبين مساوئها، من حيث عدم محافظتها على أسرار  
البيت، بل ويشبهها بالثعبان الذى يعض، ويصيب الغير بسمه،  
فهذه الزوجة تعبد المال وتتودد إلى زوجها طالما معه منه  
الكثير، أما إذا ما افتقر إليه، تنكر له وتطرده؛ لقلة أصلها،  
قائلاً<sup>(٣٣)</sup>:

بنت الأراذل بيطلع حسها بره  
تاكل فى خيرك وسرك تنقله بره  
كمثل شجرة بترمى طرحها بره  
تشبهه لحية تبخ السم وتبوسك  
ساعات تميل ع الخدين وتبوسك



طول مانت رابح تبوس القرش وتبوسك

تخلص فلوسك تقولك من هنا بره

ويعتبر موال يوسف شتا أن للحرام رائحة كريهة، كما أن بذور الشر لا يمكن أن تنقى كي تكون صالحة، كما أن الرجل الحق في بيته لن تخونه زوجته مهما غاب، إذا كانت من منبت حسن. أما بنت الكديشة، أى المرأة التى لم ترب تربية صالحة، فينصح موال يوسف شتا راغب الزواج بالأا يقتنيها؛ بمعنى ألا يتزوجها، لسوء منبتها، فيقول (٣٤):

ريحة الحرام صعب ياعاقل ماطقناهاش

وبذرة الشر فى حياتنا ماتتنقاش

يادم على الى معاه صنعه ماتاقناهاش

الصقر لو غاب وليفته قاعدة فى العشة

وصاحب العقل يعرف معنة العيشة

والخاينة فى البيت معاها تحرم العيشة

وبنت الكديشة ولو حلوة ما تقتنيهاش

ويدعو يوسف شتا فى مواله من يجامل الأغراب إلى مراعاة الأهل ومودتهم، وعدم مجافاتهم وعداوتهم، ومد يد العون لهم إن كانوا فى عوز واحتياج، فيقول كمن يضع دستوراً فى المعاملات مصدرها الحديث النبوى الشريف القائل بأن «الأقربون أولى بالمعروف» (٣٥):

يامجامل القُرب شوف القرب جاملمهم

خليك لهم رجل مانتتش ضد جاملمهم

ماتكونش عنهم بعيد بالود جاملمهم

وشجرة الأهل يابن الناس راعيها

واوعى تفكر لأنك فى غنى عنهم

واجب تشوف عزوتك وتكون راعيها

وان كانت حمولهم ثقيلة ابقى شيل عنهم

واوعى بعين الجفا أهلك تراعيها

الهجر بعد الصفا منه الجفا بيزيد

والود يوجد محبة والنفوس بتسروق

والفتنة توجد عداوة والزعل بيزيد

والقرب فيه الرضا تلقى القلوب بتسروق

وعداوة الأهل وحشة والكلام بيزيد

ياما وياما بحور بعد العذار بتسروق

اسمع كلامى يا صاحب العقل خليهم

أهلك لتهلك لوقت الضيق خايمهم

إن كانوا فقرا وكف اليد خاليهم

إوعى بعين الجفا أهلك تراعيها

وخلى عينك تراعى بالحنان عينهم

الهجر بعد الصفا منه الجفا بيزيد

والود يوجد محبة والنفوس بتسروق

والفتنة توجد عداوة والزعل بيزيد

والقرب فيه الرضا تلقى القلوب بتسروق

وعداوة الأهل وحشة والكلام بيزيد

ياما وياما بحور بعد العكار بتسروق

إسمع كلامى يا صاحب العقل خليهم

أهلك لتهلك لوقت الضيق خايمهم

إن كانوا فقرا وكف اليد خاليهم

أعطف عليهم وبالمعروف جاملمهم

وكما حث القرآن الكريم على طاعة الوالدين، والبر بهما، فإن الفنان الشعبى يستقى منه هذا المعنى الجليل فى مواله، حيث بحث على طاعة الأبوين، فيقول (٣٦):

ياللى عطاك ربنا نعمة على والديك

إخضع لنفسك وكن راضى على والديك

واللى عملته فى ابوك راح يعمله ولدك

دا اللى يخالفهم حايصبح فى تعب وهلك

وتضيق عليه المسالك دائماً وهلك

المولى وصى عليهم فى الكتاب أهلك

والجنة لم تقبلك إلا برضا والديك

وشبكة العلاقات الاجتماعية الأسرية المصرية كانت دائماً تتسع وتتفرع من داخل بيت العائلة، فإذا ما تزوج الابن، أقام فى بيت عائلته، وهذه إحدى فضائل الأسرة المصرية، غير أن بعض الرجال تتغير معاملتهم لوالديهم بمجرد الزواج، وهذه المشاكل الناجمة عن معاشرة زوجة جديدة لأهل زوجها، يأخذ



منها الفنان الشعبي يوسف شتا موقفاً محدداً في مواله، وهو عدم إهانة الأهل والغدر بهم من أجل عيون زوجة أو غرت صدر زوجها على أهله، فيقول لهذا الزوج الذي جار على والديه (٣٧):

يا عاصي والديك تغور لو كان حداك ميت دار  
الخلق كرهوك مالكشى عندهم مقدار  
عشان انت جاهل ماتعرفشى النفع م الضار  
ياللى المروعة خلاص مابقتشى عاداتك  
خاصمت أهل الأدب وصاحبت عاداتك  
نسيت أهلك وصبح الغدر عاداتك  
وعشان مراتك عايز تكرش أبوك م الدار

وإذا كانت مواويل الفنان الشعبي يوسف شتا تخص الوالدين بالتكريم، وتحض على حسن معاملتهم، فإن الأمومة في مواويل يوسف شتا لها معاملة خاصة، ونظرة إجلال لها؛ فالأم يجب أن تراعى من قبل من أنجبت، لأنها أعطت كثيراً في الشدائد وغير الشدائد، ويعيب على الإنسان أن ينسى كل هذا الصنيع الحسن، ومجازاته بالسوء. ومن هنا، تنشأ خيبة الأمل حيال من ربت وتعبت من أجلهم، لهذا يقول في الموال لائماً (٣٨):

يا بوب قلب مليان آسى ولافش مروعة فيك  
كل الخصال الذميمة اتكوموا جم فيك  
بتتهين أمك وليه تنسى جميلها فيك  
لو حد غيرك أصيل كان في العيون شالها  
وفي سكة الخير يمشوا على الكتاف شالها  
دايمًا غطاك في البرد الشديد شالها  
آهو خاب أمها ويأريتها ما حملت فيك

## دعوته إلى القيم الروحية

القيم الروحية هي التي تتصل بأشياء غير مادية، أو بموضوعات اجتماعية، مثل القيم المتصلة بالشرف والمحبة والطاعة، والصداقة، والتعاون، والعفة، والصبر، وسائر القيم الاجتماعية التي يضحي فيها المرء بنفسه في سبيل المجتمع وحفظ كيانه، فكلها تعد من القيم الروحية (٣٩).

ومن هذه القيم الروحية، ما يدعو إليه الفنان الشعبي يوسف شتا، مثل فضيلة عفة الزوجة، فإن الخيانة الزوجية يتعجب لها في مواله إذا ما خانت الزوجة زوجها، وسارت في غير (طنجها)؛ أي في طريق غير متساو ذى حفر للسقوط في براثن الرزيلة والخطيئة. ويلعب الفنان الشعبي يوسف شتا، في هذا الموال، لعبة الاستخدام اللفظي الواحد ذى المعاني المتعددة في تورية رائعة باستخدام كلمة (بسايس) في الأبيات الثلاثة الأولى في فرش الموال، أي في أوله، وكذلك استخدام الكلمة نفسها، ولكن بدون حرف الباء في غطاء الموال، أي في نهايته. فالكلمة في البيت الأول بمعنى السياسة، وفي البيت الثاني بمعنى شرار النار، وفي البيت الثالث بمعنى (بسياسة)؛ أي قطع ممزقة غير مترابطة على شكل الحلوى المسماة (بسياسة) حينما تنفرط. أما في البيت الأخير، فيمضى السائس أى راكب الخيل، فيقول في الموال متعجباً (٤٠):

عمال أحاييل في بختي كثير وبسايس  
والجسم فيه نار من الأفكار وبسايس  
والتوب على صبح هراييد وبسايس  
عشاش كحيله زلت والهوا بتعاه  
مشيت في غير طنجه وطرق العناد بتعاه  
السرع سبيلها في الشيطان تبعاه  
خيالها سيباه وشوف بتركب الساييس  
وينفر يوسف شتا من الإنسان (الخمّال) أو (اللطع) أو القذر الذي تزوج من امرأة قلبت حياته وجعلتها أعجوبة الأعاجيب، ثم اشتهت غيره من الرجال بعد أن سيطرت عليه، وأصبح يأتي بها هذا الإنسان الخمّال كل يوم من بيت لبيت، فيقول منذداً به (٤١):

خمّال وقاني كحيله عقلها مندار  
ملبساه الملايس والقميص مندار  
نظرها أصبح لغيره في الهوا مندار  
ملكت خزامه وعاش مغلوب وياها  
صبحت هميلة وطبع النقص وياها  
احتار دليله ويعمل إيه وياها  
داير وراها يجيبها كل يوم من دار

وينظر الفنان الشعبى يوسف شتا إلى أن الطبايع، سواء كانت سيئة أو حميدة، أنها تورث للخلف، ويحذر يوسف شتا من زراعة الشر فى نفوس الأبناء، والفنان الشعبى هنا يضع نصب عينيه قول المولى - سبحانه وتعالى - فى كتابه الكريم «فمن يعمل مثقال ذرة خيراً يره، ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره»، ويصوغ من هذا المعنى كلمات ذات عمق مؤثر فى مواويله الثلاثة الآتية(٤٢):

اللى يكون طبعه سيء يورثه خلفه  
وحتى لو قال كلام ابنه تلاقيه يخالفه  
مادام زرع شر بيلقى الأذى خلفه  
الدنيا غراه والأيام خياله  
مغرور وعاوز يسابق ناس خياله  
النذل مكروه وعشته ذل خياله  
من بعده طبع الندالة بيورثه خلفه

\*\*\*

الأب لو ربي ابنه على الكمال نفعه  
إن وجّهه فى الصغر عند الكبر نفعه  
يبقى زرع خير وزرعه لما طاب نفعه  
وياويل من كان شيطانه والهوى وزوه  
والنفس وإبليس ع الفعل الردى وزوه  
وصحبة الشر على طرق الفساد وزوه  
واللى ماربهوش أبوه يبقى قليل نفعه

\*\*\*

راجل وطمّاع طمّعه يورثه ابنه  
بيعيش محروم ولا يبرش فى يوم ابنه  
القرش وياه أغلى من ضناه ابنه  
حب الفلوس من طمع نفسه فى جمعه شرا  
جعان مهما شبع للغير نظره شرا  
كل اللى جمعه حداه من بيع والا شرا  
فى الهلس والمسخرة حايضيعه ابنه

وإذا كان الإنسان فى حياته يواجه الخير والشر من جميع

الناس، فإن إتيان الشر من الأقرباء يعد جرحاً غائراً فى الأعماق، بلا دواء، وهذا المعنى يصوغه فى الشوال قائلاً(٤٣):

جرح القراب أنا مالفيت وصفة له  
وجبت أحسن طبيب ماعرفش وصفة له  
رش المراهم كتير مافاديتش وصفة له  
وطبيب الاجراح جاب لى المر وادانى  
أنا قلت يا طبيب دانت اللى حفظت ودى انى  
واقرب الناس لحد الشر ودانى  
وللى أذانى إزاي ح أرق واصفى له

ويحذر موال يوسف شتا الرجل من سوء معاملته لحماته، فإن عاملها بالحسنى ستعامله بالحسنى، أما إن أساء إليها، فالعاقبة ستكون عندئذ وخيمة. وهذه العاقبة يصوغها الفنان الشعبى فى صورة هزلية تبعث على الضحك فى نهاية الموال، وإن كان من خلال هذا الضحك يرمى الفنان الشعبى يوسف شتا بتحذيره، ليضوئى فى الأذهان الضوء الأحمر الذى ينذر محذراً(٤٤):

إكرم حماتك وخلقى قبلتك هى  
تسعى فى راحتك وتحلى لقمّتك هى  
وتبقى دايمًا توصى بنتها هى  
طول مانت بتعزّها من فرحها تيجى  
وان خاصمتك يوم تنادى أهلها تيجى  
أول ما ييجى وحاشيل العزال هى

وتربية الأبناء إحدى القيم المهمة فى مواويل يوسف شتا، كى يكون هؤلاء الأبناء صالحين فى الكبر، دونما اجتلاب للمشاكل لأحد الوالدين. ويضع يوسف شتا نموذجين، أحدهما قليل الأدب، والآخر ابن الحلال، فى موالين؛ لبيان قيمة التربية السليمة والتنشئة الحسنة فى كل من النقيضين(٤٥):

ولد قليل الأدب من فعّله وش أبوه  
النور خلاه ضلام دايمًا فى وش أبوه  
عمل شببيه قنبلة فرقع فى وش أبوه  
صبحت حياته جحيم من سوء فعّاله انداس  
وزهر عمره دبل تحت القدم وانداس



قلبه ملان شر وحده الجميل انداس  
بيضحك مع الناس ويكشّر في وش أبوه

\* \*

إنما ابن الحلال كالهلّال نور في وش أبوه  
خلى الزمان ابتسم دايمًا في وش أبوه  
والشوك بقى ورد ومفتّح في وش أبوه  
اكنم جات خلفته حلوة وآهى زيناه  
مستور بتوب الكرامة والهدوم زيناه  
بيبر والديه بعطفه وعفّته زيناه  
الهم ينساه ويضحك في وش أبوه

### دعوته إلى القيم المادية

من القيم ما يسمى بالقيم المادية، وهى القيم المتصلة  
بالأشياء المادية، كالمال أو الثروة وسائر اللذات الحسية المختلفة  
التي تتعلق بالحياة الشهوانية. فالمال، مثلاً، ضرورى لسد  
حاجات المعيشة، وتحقيق الرغبات، ويمكن أن يستخدم فى  
توثيق الصلات بين الناس. (٤٦)

ومن هنا، فإن الفنان الشعبى يوسف شتا يدرك، تمام  
الإدراك، فى مواله أن الحب بلا مال لا يجدى، فالمال عصب  
الحياة، والحياة لا تبنى بالآمال والأحلام، دون الاستناد إلى  
واقع ملموس حقيقى، فيقول فى مواله (٤٧):

عاشق بلا مال كيف بانى فى غير أرضه  
ومن حبك بلا مال خد حبل الوداد قرضه  
واللى زرع وهم فى خياله تبور أرضه  
يستاهل اللى جرى له من سهر وعذاب  
اكنمه رحب بناس ماكنوش من توبه  
ومشى فى طريق صعب ولآخر نهايته عذاب  
بنى قصر الاحباب قبل ما يشتري طوبه  
راح يشتري فرحته آهو جاب بدالها عذاب  
عامل لى حبيب وهو مرقة توبه  
لو كان حداه عقل يرجع للصواب ويفوق  
ويرضى بالعيش ويحمد ربنا لو حاف

ويصحن من غفلته بعد المنام ويفوق  
ويعمل حساب الليالى والزمن لو حاف  
ويعلى نفسه ويوعى من الغلط ويفوق  
دى لقمة الصبر تمرى على الجسد لو حاف  
يامحير العين بين الياسمين والفل  
إنت فقير حال لاحتلك قمح ولا فل  
شجر الجنائن يزينه الورد والفل  
والسنت قول لى حايطرح إيه غير أرضه

ويطرح الفنان الشعبى يوسف شتا فى مواله مفهوماً للغنى  
وأخر للفقير، فالغنى هو غنى النفس، والفقير ليس فقير المال،  
وهو فى مواله يبين مقدار فتنة المال للإنسان فى الدنيا،  
ويكشف ذلك الضعف الذى يوجد عند البعض، حينما يبيع  
الشرف من أجل المال، وفى النهاية، يخلص إلى أن القناعة  
كنز لا يغنى، فيقول متغنياً (٤٨):

فيه ناس فقيرة وراضية ويقليلها تعيش  
وناس غلابة وقاعدة فى الخلاوى تعيش  
وناس بتكسب وفى بيوتها ماعارفه تعيش  
ياصاحب العقل بص بعيد ما تقصّر  
تلقى غنى المال لما يفتقر يحتاج  
لكن غنى النفس بالأعذار ما تأثر  
ماجاش عليه يوم مال الزمن يحتاج  
وحبال وداده مع المخاليق ما تقصّر  
راضى بقليله لغير ربه الكريم ماحتاج  
المال فتنه وف الدنيا بيلعب دور  
وعابد المال بيخسر كل شيء لجله  
بيحب نفسه ولا يفتتح لأهله دور  
واللى غوى القرش يبيع الشرف لاجله  
ولا يفتكرش انه راح يجيله دور  
عشق المتاع القليل وساب الكثير لاجله  
الدنيا فى الخير عند الحر متباعه  
وأغلى حاجه فى راحة البال متباعه

اترك هوى ناس للأطماع منباعه

وخلى عندك فناعة بالكرامة تعيش

ويوجه الفنان الشعبي يوسف شتا مجموعة من القذائف الكلامية في مواله إلى الإنسان الشرير الكذاب الذى يتباهى بكثرة أمواله، رغم انحطاط أخلاقه، ويعيب على هذا الإنسان أن يقدم لغيره ما هو فى أشد الحاجة إليه، مصداقاً لقول المثل الشعبى: (اللى يعوزه البيت يحرم على الجامع)، فيقول<sup>(٤٩)</sup>:

يابو نفس متشقة وللشر عطشانة

شجرة دناءتك لدم الغير عطشانة

شبعنا بالمال والأخلاق عطشانة

اللى مالوش أصل دايمًا بلوته حارة

كذاب فى معاملته وأهى سكتة حارة

من قلة العقل صبحت بلوته حارة

بيروى بره وسايب أرضه عطشانة

ويحارب الفنان الشعبي يوسف شتا فى مواريله عادة الإسراف، وهواية حب المظاهر، لأن ذلك سيؤدى بالمسرف إلى الافتقار والاحتياج والعوز، قائلاً<sup>(٥٠)</sup>:

مسرف فى إيده الجنيه بمقام تعريفة

غاوى المظاهر وعاوز الناس تعريفة

بكره حيحتاج ولا يلقاش تعريفة

المعدن اللى اشتراه وهو عجبه تلميعه

صفيح مطفى عجيبه يغره تلميعه

ولما ظهر الصدا مانفعلش تلميعه

قام راح يبيعه ماجبش قرش تعريفة

ويذم الإسراف أيضاً؛ فالإسراف يعد نوعاً من جهل الناس، كما يذم التكبر والمفاخرة بين الناس، عندما يغنى فى الموال قائلاً<sup>(٥١)</sup>:

دنيا فيها ناس كاسات الجهل تشربها

وناس تبخ العسل والحلوة تشربها

وناس غلابها دموع العين تشربها

ياللى غواك الغرور والمال مابتعدوش

بتضيعه ليه ياخاب ع اللى مایسواش

واقرب الناس إليك راخر مابتعدوش

وتصرف القرش ياما ع اللى مایسواش

دا العمر قرب يفوت وانت مابتعدوش

لبست توب العجب والفعل مایسواش

حسبك ونسبك وكتره موش حاجة

تعمل بيهم ايه لما يكرهوك الناس

تصبح كرامتك ما بين الناس مش حاجة

وكمان تضیع سمعتك ما بين الرجال والناس

دا العز والجاه بعد الصحة مش حاجة

الفايدة فى الحر واللى بيشكروه الناس

ياظالم الناس اللى العدل تاه منك

مشيت فى سكة ضلام والنور تاه منك

ونموذج (اللى حب ولا طالشى) الشهير يوجه الفنان الشعبي يوسف شتا فى مواريله، وخاصة إذا كان هذا النموذج من الناس يدنى نفسه من أجل محبوبه، ويتفنن فى مظهره، وينفق كل ما له من أجل قبلة ممن يحب، فيقول<sup>(٥٢)</sup>:

يادم على اللى عشق واحدة ولا طالهش

لا هى شكله ولا شكلها اتشطر ولا طالهش

دنًا النفس علشانها ولا طالهش

ياما جاب المسك ورشه فوق ملبوسه

وأهى كانت مايعجبهاش ملبوسه

فكر يجيب رجلها من حسن ملبوسه

ضیع فلوسه علشان بوسة ولا طالهش

وكأنما الفنان الشعبي يوسف شتا يعرف قانون العرض والطلب فى الاقتصاد. لذلك، فإنه يضع فى مواله عدة علامات استفهام، وتعجب من ذلك الوضع الغريب لبار البضاعة الأصيلة، ونفاد البضاعة الزائفة المزوقة فى سوق بضائع الطباع الإنسانية، حينما يتغنى قائلاً<sup>(٥٣)</sup>:

ليه البضاعة الرخيصة تنتشر فى السوق؟!

وتلاقى ناس يشتروها ويعملولها سوق



والوحشة أهى اتبغددت لما لقيت لها سوق  
إن الزواق راح يبان الشيء على حالته  
ويظهر العيب كثير تشفوه على حالته  
غار الردى غار مهما كان على حالته  
دا الحلو حافظ كرامته لو قليل فى السوق

وقضية الزمن تشغل بال الفنان الشعبى يوسف شتا فى  
مواويل، فهو يتعجب من تقلبات هذا الزمن الذى جعل ممن  
كان لا سعر له ذا قيمة، وصار بالتالى من كان له قيمة بلا  
قيمة تذكر. ومن هنا، تأتى حيرة موال يوسف شتا، حينما  
يقول<sup>(٥٤)</sup>:

لو الأساس خل ماتلومش على الحيطان  
وسيبك م الندل مهما ان كان علا الحيطان  
زمان خلا الشبار عيب على الحيطان  
الوقت فيه العجب ياما وكله قصص  
يبهدل الصقر كسر له الجناح وقصص  
والحر تعبان واختل الميزان وقصص  
وبقت ولاد العرس تجرى على الحيطان

ويقرن يوسف شتا كلاً من الشر والفتنة والحقد والعداء فى  
موال واحد لإظهار مدى ما ينجم من هذه الرزائل من أضرار،  
فيقول<sup>(٥٥)</sup>:

فى الشر ظلمات بتعمى عيون صاحبها  
والفتنة آفات ونقمة تذل صاحبها  
والحقد حشرات خصلة ياويل صاحبها  
أصل العداوة مرار وشوكها ما ينداس  
وطريقها مليان خطر العمر ما ينداس  
حتى الفتن نار لهيبها صعب ما ينداس  
بتحرق الناس ولا بتسبى صاحبها

ويطلب الفنان الشعبى يوسف شتا فى مواله أن يبتعد  
الإنسان عن الشرور والفتن التى يأتى بها الثعابين من الناس،  
ويتقرب أكثر وأكثر من ذلك النوع من الناس الذى يعين  
صاحبه على المحن والشدائد، قائلاً<sup>(٥٦)</sup>:

الدنيا فيها ناس كما الثعابين تتجرس  
بنوا أساس للفتن والشر تتجرس  
خليك بعيد عنهم لا فى يوم تتجرس  
لكن الأصل محترم واهل الكرم باتعين  
ياما ناس خلافاك معاهم سرهم باتعين  
إمشى مع ناس أماره للحمول بتعين  
وإذا كنت تمشى مع الوحشين تتجرس

ويضع الفنان الشعبى يوسف شتا توجيهاته لابن الأصول  
قبل أن يقوم بالمسؤوليات أن يتخذ لها الاستعدادات اللازمة  
لها، والابتعاد عن الإنسان الشرير، كما أنه يبين فضيلة  
الإنسان الحر؛ حيث اعتداده بنفسه، فيقول<sup>(٥٧)</sup>:

من قبل شيل الحمول يابن الاصول حاوى  
وضرورى تاخذ الحذر خلى النظر حاوى  
وابعد عن اللى فى نفسه للشرور حاوى  
الحر دايماً يزين اللحية والشارب  
لأنه مقبول ومن كاس الأصول شارب  
يامعاشر الدون ياللى م المرار شارب  
دا اللى يعاشر العقارب يشتغل حاوى

### مواويل تنفّر من الرذائل

ينفّر موال يوسف شتا من الدناءة والشر و(الهلس)  
والعيب، ويحيب الناس فى الإنسان ذى رأى السليم العاقل،  
الإنسان المحترم، ويحث على أن يطأ الإنسان أى رجل تكون  
مزاملته تعود بالسوء على الإنسان، عندما يقول بلسان  
العقاب<sup>(٥٨)</sup>:

طبع الدناءة ردى ومحبتة واطية  
والشر بيره مملج وقرفتة واطية  
والهلس بطال ودايماً شلتة واطية  
والعيبة عيبة ولا بتحصلش من عاقل  
وصاحب رأى يتكلم كلام عاقل  
إمشى مع اللى تشوفه محترم عاقل  
وادهس على كل راجل صحبته واطية

والموال الآتى، للفنان الشعبى يوسف شتا، يحذر من مصاحبة الإنسان (الدون)؛ لأنه لن يجنى المرء منه سوى تعب القلوب؛ لأن هذا النموذج من الناس كثير الأخطاء، ورويته للأمور معكوسة، وبرغم (طول لسانه)، فإنه لا يتقبل أى نوع من اللوم أو العتاب، لهذا يقول فى الموال (٥٩):

يامصاحب الدون فى الطيب مالكنشى خيار  
يتعب فؤادك ومن مشيه ما تلقى خيار  
الحق عندك مانقتشى رجال أخيار  
إيه وقّعك فى اللى مالى الغرور قلبه  
طول عمره غلاط والوضع السليم قلبه  
لسانه سايب ويظهر لك سواد قلبه  
وان جيت تعاتبه يجيبك من المنقى خيار

وهذا النموذج السيئ من الرجال لا يألوا جهداً فى أن يقرّعه الفنان الشعبى يوسف شتا باللاذع من مواويله، فيقول (٦٠):

لو اللين راب كل خيره ولا تخضوش  
والبحر لو كان غويط ارجع ولا تخوضوش  
ولو والنوحش كان بلاش سيبه ولا تاخدوش  
الست لو ذلت الراجل بيصبح واد  
بتسيبه فى الدار وتسبيله فى حجره الواد  
وتقوله أنا خارجة بره ولما يصحى الواد  
طبيب على الواد بالراحة ولا تخضوش

ويحذر من الإنسان الرديء الطبع؛ لأن طباعه كلها نفاق، ولا يثمر معه عمل المعروف، قائلاً كمن أخذ درساً قاسياً من تجربة مريرة (٦١):

توبة أماشى الردى والا أعرفه توبة  
أصله منافق مَزَقْ بالنفاق توبة  
دريته فى الصيف كشفنى فى شتا طوبه  
عمر المنافق ماينفعشى صديق وخليل  
لأنه غاوى الظاهر دائماً وخلل  
إصحى يامغرر ليصيبك مرض وخلل

ويتصادف أن الجمل بتوقعه طوبه  
ويتوجس خيفة ممن له قلب أسود غير مخلص، ويشبه ذلك الإنسان باليومه التى تعيش بين الظلمات، وهو حينما يضع أنماطاً من البشر؛ لكى يتجنبها السامع مثل النذل، وعاييب الشرف، فإنما يطلب فى شهامة من المهموم أن يزيل عن نفسه الهم، مثلما يقول ابن البلد للمحزون عبارة (يا عم روق)، فيقول فى الموال (٦٢):

إوعى ان ضحكك عزولك تحسبه صفا ليك  
ولا يعجبكش وقوفه والإيدى صفا ليك  
لو جاب لك الشهد أو ماء الزلال صافى ليك  
له قلب إسود وأسود من ظلام الليل  
يضحك فى وشك لكنه ضحكه بغير إخلاص  
بيكره النور ويمشى فى ضلام الليل  
وان كلمك باللسان برضه بغير إخلاص  
يشبه لبومه يداريها ضلام الليل  
ولو حلف لك يمين يحلف بغير إخلاص  
دا جحر إياك تنسى قرصتك منه  
وابقى افتر يوم أعماله ماتنسهاش  
دوب مرار الأسى وياما سقاك منه  
وشماتة النذل فى الشدة ماتنسهاش  
كل اللى زرعته بإيده إتلفه منه  
واللى يعيب فى الشرف عيبه ماتنسهاش  
ياشايلى الهم همك اطرده ماتشال  
زى اللى آمن الزمن حملة الثقيل ماتشال  
إرضى بنصيبك وافرد للكرم ميت شال  
دى رواقه البال بتخلى العكار صافى ليك  
والنذل المغرور يذمه، ويتغنى بذلك قائلاً (٦٣):

النذل مهما لبس مايبستروش زيه  
تملى مغرور وشيطان الغرور زيه  
حجيب منين طبع ما هو طبعه الردى زيه  
الدوشة من الثرثرة لكن النغم م الغاب



والندل فيه طبع يتكلم كثير في اللي شاب  
السبع يمشى تملى مع الأسود في الغاب  
والكلب يمشى مع حبة كلاب زيه

أما ناكر الجميل في مواويل يوسف شتا، فله نصيب وافر  
من التقريع؛ فالفنان الشعبي يستنكر أن يجد فجأة من كان  
يظنه عسلاً بأنه ظهر على حقيقته بما فيه من مرارة الطباع،  
ويعلن رفضه لهذا العسل الحامض المر عديم المروءة وعديم  
الوفاء، فيقول (٦٤):

ياللى اشتريتك عسل وطلعت مر المر  
أنا كنت عushman أدوق الحلو قبل المر  
أتارينى غلطان واستاهل مسرار المر  
نفسى رمتنى عليك وياريتنى عافيتها  
كان واجب أسأل عليك قبل مادوق طعمك  
تعبت روحى ولا عمرىش عافيتها  
ودفعت فيك التمن لما غويت طعمك  
أرض ملاها السبخ بتروح عافيتها  
سقيتنى من كاس مدوب فيه مرار طعمك  
تغور يا عسل ياللى بقيت حامض  
حيجىنى منك أذى وتضر لم تنفع  
لو كنت بير حاردمك وحاقول عليك حامض  
أصل المروءة في عديم الخير لم تنفع  
والزاد عند البخيل دايماً يبات حامض  
وان عرف العلة وقت الشدة لم تنفع  
ياما بت سهران وعاهدت الليالى عهد  
م اللي تعبنى قوى ولا يوم وفالى عهد  
أصل الردى الشين عمره لم ييحفظ عهد  
قدمت له الشهد من يدى سقانى المر

وينظر الفنان الشعبى يوسف شتا إلى الإنسان النذل كما لو  
كان ثعباناً؛ فهو بلا شرف، ولذا يصدر عليه حكمه بأنه  
يستحق الضرب بالعصا فوق رأسه، ويقرن فعل النذالة بفعل  
المحرمات والبخل، فيقول محرّضاً المتلقى على اتخاذ موقف

إيجابى من وجهة نظر الفنان نفسه، من أجل إصلاح خلل لا بد  
من تقيمه (٦٥):

فى النذل هات العصا العوجة وانزل دق  
أكمنه تعبان انزل فوق دماغه دق  
ما عرفش معنى الشرف ولا حتى طعمه داق  
لا بينفكك فى الشتا ولا بيكرمك فى الصيف  
شاطر فى أكل الحرام زى اللهب فى السف  
تملى سقمان ومكرمى فى عز الصيف  
ولا تلتقى ضيف على بابهم فى مره دق

ويحذر الفنان الشعبى يوسف شتا من مصاحبة الإنسان  
الخائن للعهد؛ فهو طماع، ويستهوى فعل الحرام. ولذا، فإن  
أفعاله هذه مكروهة من جميع الناس، ولن يثمر معه المعروف،  
قائلاً (٦٦):

صاحبت إنسان وعينه للطمع فاتحة  
بيعمل أطرش وودنه للسمع فاتحة  
عن الحلال صام ويطنه للحرام فاتحة  
أتريه مكروه وعلى فعله الخلاق شاهده  
بينضج المر ولا عمره بينضج شهد  
ومهما احترمته وأكنته المروق شهد  
خوان للعهد ولا يقرأ معاك فاتحة

### التناغم للموال مع التناغم بين القيم والعادات

تقول فوزية دياب: «إن كل ثقافة تعتقد أن عاداتها تتناغم  
مع قيمها، وتتسجم مع فلسفتها ووضعيتها الاجتماعية؛ ولذلك  
يتمسك أفراد كل ثقافة بعاداتهم تمسكاً شديداً فلا ييغون عنها  
حولاً ولا تبديلاً. وإن هذا التمسك الشديد بالعادات والاعتزاز  
بها ليشد في أغلب الأحيان حتى يبلغ مبلغ التعصب للجنس  
الذى يجعل الأفراد يرفعون من شأن عاداتهم إلى القمة» (٦٧).

ومن هذا المفهوم خاض الفنان الشعبى يوسف شتا في هذا  
البحر، وراح يمجّد في ابن و بنت الصعيد بمواليه الآتيين (٦٨):

بنت الصعيد دائماً تحفظ كرامتها  
تشرب من النيل وتروى كمان كرامتها  
وتستّر البيت والأخلاق كرامتها



القائل: (الطبع يغلب التطبع) فى موال عن خسة الإنسان الذلل والدنىء، فيقول (٧٠):

ياخسارة العيش فى ولاد الندوليه  
نديت عليهم ماسمعوش النداء ليا  
نسيوا جميلى ولا قالوا إن ده ليا  
يفور قليل الدنا لولف شاله سبع  
عنده دناءة الكلاب وييعمل إنه سبع  
الندل لو حب يترجل ويعمل سبع  
لا بد يغلب عليه طبع الندولية

وينهل الفنان الشعبى يوسف شتا من المثل الشعبى القائل:  
(ياكلنى لحم ويرمينى عضم) عند اللائم ومن لا رحمة له،  
فيقول فى الموال (٧١):

قطفوك ياورد عزالك ورجعوا رموك  
وهما عشقوك زمان وياما راموك  
وبعد ما كبرت رجعوا بالملامة رموك  
الود بيتوه حدا اللى ماعندهم رحمة  
اللوم أصبح كتير ومفيش قلوب رحمة  
واللى عاشرتهم ما فى قلبهم رحمة  
كلوك لحمة ولما بقيت عضم رموك

ومن صورة الإنسان الطماع، ينسج الفنان الشعبى تهكمه  
الشديد منه باستعارة مثلين شعبيين، وهما.. (غراب زن على  
خراب عشه)، و (جعان بيحلم بسوق العيش)، فيقول فى  
الموال (٧٢):

طمعان وكسلان ولا بيسعى لأكل العيش  
زى اللى ييحب ولا بيعرف أصول العيش  
يشبه إلى غراب على نفسه يهد العش  
على إيه ياللى ماعندكش حماس ملسوع  
تعبت نفسك بكرياج الهوا ملسوع  
عامل لى حبيب وينار الحبيب ملسوع  
حتموت من الجوع ويتحطم بسوق العيش

ومن المثل الشعبى (من أمّك لم تخونه ولو كنت خاين)  
يصوغ الفنان يوسف شتا مواله الذى يدور حول قيمة حفظ  
الأمانة، وعدم الخيانة، فيقول مغنياً (٧٣):

بالعفة متزينة والقنع طبع لها  
دنيا الوفاء والرضى وهبت حياتها لها  
بتأدى واجب عليها ويتعرف اللى لها  
وتخاف على عرضها وتصون كرامتها

ابن الصعيد شهم ساعة شدتك تلقاه  
على وجهه دايمًا بشاشة بالسرور تلقاه  
فى كل وقت وزمن عند المحن تلقاه  
قلبه معاه دائماً بالخير حايفيدك  
ولو سألته سؤال بالرد حايفيدك  
اللى عملته من المعروف حايفيدك  
واللى زرعته بإيدك فى الحصاد تلقاه

### الأمثال الشعبية فى مواويله

من الواجب علينا أن نقف فى نهاية المطاف فى عالم القيم  
فى مواويل الفنان الشعبى المبدع يوسف شتا عند نقطة استقاء  
هذا الإبداع الشعبى الفياض الغنائى من حكمة الشعب المصرى  
الأصيل، وهى الأمثال الشعبية الذاخرة بالقيم.

فهو يعيد صياغة الحكم والأمثال الشعبية فى مواويله فى  
قالب فنى جديد، بوصفه نوعاً من الاستناد على حكمة وفلسفة  
شعبه لإرساء قيمة معينة يريد أن يوصلها إلى مسامع مريديه،  
فيقول مثلاً متخذاً معنى المثل الشعبى: «علّمت فيك والطبع  
فيك غالب ودبل الكلب لم يندل ولو علّقوا فيه قالب» (٦٩):

من خد على الهلس عاش فى الهلس طول عمره  
تملّى بيعيب ونظره يخيب طول عمره  
يشبه إلى زرع هاف م الطرح طول عمره  
لو جبت حبل الوداد للندل وربطه  
تلقاه بيسيب لو جمدته وربطته  
وان جبت قالب فى دبل الكلب وربطته  
مهما عدلته ماهوش معدول طول عمره

ومن الأمثال الشعبية، أيضاً، يضع الفنان الشعبى المثل

ياخاين العيش مع أصحابك تخونه ازاي  
العهد حالف ما بتصونه تخونه ازاي  
واللى يآمنك على سره تخونه ازاي  
ياناكر الود حا يخونك رغيف العيش  
وملحه يبقى فى عينك يا حسود حصوة  
تنسى الجمايل وما طمرشى رغيف العيش  
دا اللى افترى خاب ما يسوى م التراب حصوة  
أجيب منين حد يشهد غير رغيف العيش  
بكرا القدر ينتقم وتوقعك حصوة  
ياللى انت دايمًا تحب الجهل وتعافر  
وتلم بإيدك تراب الجهل وتعافر  
ياللى مالكش شرف بتلج وتعافر  
لوحتى كافر مادام آمنك تخونه ازاي

ومن الأقوال المأثورة يستقى فناننا الشعبى يوسف شتا  
المقولة (إن أنت أكرمت اللئيم تمرد)، ويصوغها فى مواله  
الآتى (٧٤):

القط مره حب ع السبع يتنمرد  
كان أولى إنه على الفيران يتنمرد  
مدام ابتلى بالغرور والكبر يتنمرد  
يامعاشر الناس خلى الود يبقى سليم  
واسمع لقول المثل تلقى كلامه سليم  
إذا كرمتم الكريم ينفع ويبقى سليم  
ولو كرمتم اللئيم تلاقيه يتنمرد

\*\*\*

خلاصة الأمر: إن نجاح يوسف شتا، بوصفه فناناً مغنياً  
شعبياً، يرجع إلى فهمه العميق لقيم مجتمعه وتعبيره عنها  
بإتقان فيما ينشد من مواويل، كما يرجع إلى خوضه غمار  
مفاهيم اجتماعية ذات أهمية بالغة فى بناء الكيان الاجتماعى  
للمجتمع.

إنه يأخذ من الناس فلسفتهم وحكمتهم، ثم يرددها إليهم  
بصوته ونغماته؛ بمواويله السريعة النفاذ إلى دواخلهم، فتهزهم  
هزاً، كهز الشوكة الرنانة لشوكة أخرى لها تردد الرنين  
نفسه !!!

## المراجع

- (١) فوزية دياب ، القيم والمعادن الاجتماعية، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، بدون تاريخ ص ٢١ .
- (٢) المرجع السابق - ص ٢١ .
- (٣) المرجع السابق - ص ٢٥ .
- (٤) يان فانسينا، المأثورات الشفاهية، ترجمة: د. أحمد مرسى، دار الثقافة للطباعة والنشر - ١٩٨١ ص ٢٢٣ .
- (٥) د. توفيق الطويل، القيم العليا فى فلسفة الأخلاق، مقالة بمجلة عالم الفكر، المجلد السادس، العدد الرابع ١٩٧٦، ص ٢١٥،  
وزارة الإعلام - الكويت .
- (٦) د. محيى الدين أحمد حسين، القيم الخاصة لدى المبدعين، ص ٩٧، دار المعارف بمصر ، ١٩٨١ .
- (٧) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية، الموال رقم ١ .
- (٨) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية - الموال رقم ٦ .
- (٩) فوزية دياب - المرجع السابق - ص ٢٥٩ .
- (١٠) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية - الموال رقم ٢ .
- (١١) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية - الموال رقم ٣ .
- (١٢) شريط كاسيت باسم مواويل العياط - الموال رقم ١٤ .





# دراسة أنثروبولوجية للوظائف الثقافية والاجتماعية

## للأغنية الشعبية في المجتمع القروي برشيد

د. مرفت العشماوى عثمان العشماوى

الأغنية الشعبية هي تعبير عن روح الجماعة؛ فهي إبداع فردى يتحول بعد ذلك ليصبح ملكاً للشعب، فيعبر عن قيمه وأفكاره واتجاهاته ورؤيته الذاتية للعالم المحيط به، بالإضافة إلى وظيفته في الترويح عن النفس.

- الهدف من هذه الورقة:

تهدف هذه الورقة إلى دراسة الأغنية الشعبية في المجتمع القروي، وهو قرية البرج التابعة لمركز رشيد، ومحاولة التعرف على القيم الثقافية التى تعكسها تلك الأغنية، والوظائف الاجتماعية التى تحققها داخل إطار هذا المجتمع، كما أنها يمكن أن تعد إسهاماً فى المسح لبعض عناصر التراث الشعبى داخل إطار الثقافة المصرية.

وتعد دراستى للأغنية الشعبية فى قرية البرج، والتى تمت عام ١٩٩٢، استكمالاً لدراستى الميدانية التى قمت بها فى مرحلة الدكتوراه فى هذه القرية، وكان موضوعها «دورة الحياة عند الفرد: دراسة أنثروبولوجية مقارنة للعادات والتقاليد الشعبية فى مجتمع رشيد».

ولقد اعتمدت الدراسة الميدانية على الأدوات التقليدية للدراسة الأنثروبولوجية وهى الإقامة فى مجتمع الدراسة، الملاحظة بنمطيتها: المباشرة والملاحظة بالمشاركة، المقابلة، استخدام وسائل التصوير الصوتى والضوئى.

### الأغنية الشعبية

أولى أشعار قصيرة، أو قصة قصيرة يتغنى بها الأفراد للترويح عن النفس، أو لتخفيف عنهم مشقة العمل، كما أن العمال الذين يتطلب عملهم وحدة فى الحركة ينشدون أغاني خاصة؛ إذ إن النغم يوجد اتساقاً فى الحركة الجسمانية المتكررة<sup>(٢)</sup>.

هى قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة، بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس فى أزمنة ماضية وبقيت متداولة أزمنة طويلة<sup>(١)</sup>.

\* من دراسات الندوة القومية عن: قضايا شعر العامية وآفاقه، فى الفترة من ٢٣ - ٢٥ من مارس ١٩٩٦، المجلس الأعلى للثقافة.

لتناسب مع الواقع والظروف الاجتماعية، وهذا يعنى استمرارها وخلودها.

### ١ - الأغنية الشعبية بين الأنثروبولوجيا والفولكلور:

ينظر علماء الأنثروبولوجيا والعلوم الإنسانية إلى الفولكلور باعتبار أنه يشمل الفنون الشعبية، الصناعات والأدوات التقليدية، العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية، الملابس الشعبية، الطب الشعبي، الرقص والموسيقى والألعاب الشعبية، طرق الطهي الشعبية، بالإضافة إلى فنون الأدب الشفاهي التي تشمل: الحكايات الشعبية، قصص الخوارق، الأساطير، الأمثال، الألغاز، الأغاني... إلخ.

وإنه عند دراستنا له يجب استبعاد المعارف التي يتم اكتسابها عن طريق مؤسسات التعليم الرسمية. وإن الفولكلور في المجتمعات البسيطة والتقليدية يعد منطلقاً للثقافة، أما في المجتمعات المتقدمة فهو يعتبر جزءاً من الثقافة الكلية، وهو ينتقل من جيل إلى آخر عن طريق التواتر الشفاهي<sup>(٧)</sup>.

ويرى الأنثروبولوجيون أن فنون الأدب الشفاهي تلك هي في الواقع أدلة وبراهين ودلائل متميزة للإبداعات الخلاقة التي تتمخض عنها الأشكال الفنية المختلفة كالموسيقى والشعر والأغاني<sup>(٨)</sup>.

فعلماء الأنثروبولوجيا عند دراستهم للفولكلور بشقيه المادي والمعنوي، يدرسونه باعتباره جزءاً من ثقافة المجتمع التي تنتقل عن طريق التواتر الشفاهي، والتي تعد برهاناً ودليلاً على الإبداع والابتكار لأفراده، أو أنه ثقافة الطبقات الشعبية من الفلاحين والصيادين وسكان البادية داخل ثقافة المجتمع الكبير، وأن الأغنية الشعبية بوصفها عنصراً من عناصر الفولكلور أو الأدب الشفاهي تحقق الكثير من الوظائف الاجتماعية والثقافية في المجتمع.

### الوظائف الثقافية والاجتماعية للأغنية

#### بوصفها عنصراً من عناصر الأدب الشفاهي<sup>(٩)</sup>

١ - تعكس الأغنية الشعبية القيم واهتمامات الجماعة، كما أنها تعمل على نقل تلك القيم والمعرفة والاتجاهات من جيل إلى آخر، ومن ثم تساهم في استمرار وتواصل الثقافة Cultural Continuity<sup>(١٠)</sup>.

فالأغنية الشعبية بما تحويه من أفكار تؤثر في الجيل الذي توجد فيه، ثم تبقى ليتناقلها جيل آخر بعد أن تأثرت بما اكتسبته من الجيل السابق فتؤثر في الجيل الآخر وتتأثر به؛ أي أنها عملية أخذ وعطاء مستمرين. وانتقال الأفكار من جيل إلى

أخرى على نحو ما يقول «الكزندار كراب» قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة ظهرت بن أناس أميين في الأزمنة الماضية، وليثت تجرى في الاستعمال لفترة من الزمن، ولم يهتم الناس بأمر مؤلفها أو ملحنتها<sup>(٣)</sup>.

وهذا يعنى أنه يمكن أن يكون من وضعها في بادئ الأمر كان فرداً واحداً، أديباً في بعض الأحيان، أو رجلاً من العامة ظل اسمه مغموراً يطويه الغموض، وقد يرجع تأليفها إلى الارتجال<sup>(٤)</sup>.

ويقرر «هانز مورز» ما يقوم به المجتمع الشعبي من تعديل الأغنية الشعبية، تبعاً لما يصل إليه المجتمع من تغييرات في كل فترة من فترات التطور والتغيير الاجتماعي، فتلائم التعبير عن حاجاته المتعددة، لذا فهو يقرر أن الأغنية الشعبية هي الأغنية التي قام الشعب بتعديلها وفق رغبته بعد أن أصبح يمتلكها امتلاكاً تاماً.

أما «ريتشارد فايس» فهو يرى أن الأغنية الشعبية ليست بالضرورة هي الأغنية التي خلقها الشعب، ولكنها الأغنية التي يغيئها وتؤدي وظائف يحتاجها المجتمع<sup>(٥)</sup>.

والأغنية الشعبية يتم حفظ ألفاظها وكلماتها دون كتابتها، بالإضافة إلى اعتماد موسيقاها على السماع وليس النوتة الموسيقية المكتوبة، وهي قابلة للإضافة والتعديل، حيث يستطيع المطرب الشعبي عن طريق قياسه الفطري للاستجابات لدى المستمعين من إدخال ما يراه مناسباً على الأغنية بحيث يضمن حسن استماعهم واندماجهم فيما يؤدي، وهي تتميز بصفة الجماعية، بمعنى أن أي شخص يستطيع أن يشترك في الأداء. وقد يرجع تأليف الأغنية الشعبية إلى المطرب نفسه أثناء تأدية أغنيته، فيحاول أن يرتجل أغنية جديدة أو مقطع من أغنية تضاف إلى أغنيته. وهذا الشرط يرتبط دائماً بالتحويلات والتعديلات والإضافات التي تراها جماعة المستمعين<sup>(٦)</sup>.

مما سبق أستطيع القول إن الأغنية الشعبية هي قصيدة غنائية ملحنة، مجهولة النشأة، ظهرت بين العامة في أزمان ماضية، وظلت متداولة لفترات طويلة من الزمن، وغير معروف من الذي قام بتأليفها، ولكن هذا لا يعنى أنه ليس لها مؤلف ولكنها في الواقع هي إبداع فردى يتحول بعد ذلك ليصبح ملكاً للشعب، ويتم حفظها عن طريق السماع، وليس لها نوتة موسيقية مكتوبة. ويستطيع المطرب الشعبي بفطرته الارتجال وإضافه ما يراه مناسباً على الأغنية حتى يضمن التواصل بينه وبين الجمهور. كما أنها قد تتحول وتتعدل



جيل يؤدي إلى وحدة فكرية بين جيل وجيل، وتلك وظيفة العقل الجمعي الذي يعمل على انتقال المعرفة بين الأجيال ويضمن توارث الأفكار والمبادئ والقيم<sup>(١١)</sup>.

والقيمة هي اختيار أو اهتمام أو تفضيل له مبرراته، الخلقية أو العقلية أو الجمالية أو كلها مجتمعة، بناء على المعايير التي تعلمها الفرد من الجماعة ووعاها في خبرات حياته نتيجة عملية التواب والعقاب والتوحد مع الغير، فالمفهوم الاجتماعي للقيم يقتصر على تلك الأنواع من السلوك التفضيلي المبني على مفهوم المرغوب فيه<sup>(١٢)</sup>.

فالأغنية الشعبية بوصفها عنصراً من عناصر الأدب الشفاهي تعمل على تثبيت القيم الاجتماعية والثقافية.

ومن أهم القيم التي تحظى بالاهتمام في المجتمعات القروية هي قيمة المحافظة على الشرف والتمسك بالعفة والطهارة.

وهذه القيمة تنتشر في الكثير من الثقافات وترتبط بالتدين إلى حد بعيد، كما هو الحال في الثقافات الإسلامية ولدى المسيحيين واليهود<sup>(١٣)</sup>.

وتعكس هذه القيمة في بعض الأغاني الشعبية التي تنتشر في قرية البرج برشيد<sup>(١٤)</sup>.

|                             |          |
|-----------------------------|----------|
| يا أحلى بنات المسيلة        | يا صغيرة |
| إحنا علينا ١٠٠ جنيه حطينا   | يا صغيرة |
| وانتى عليكى تشرفينا الليلة  | يا صغيرة |
| إحنا علينا ١٠٠ جنيه كفايتنا | يا صغيرة |
| وانتى عليكى تطولى رقبتنا    | يا صغيرة |
| وان كان علينا من الذهب      | جيبنا لك |
| وان كان علينا من الحرير     | جيبنا لك |

فهذه الأغنية تظهر أن أقارب العروس قد قاموا بكل التزاماتهم تجاهها، ووفروا لها كل متطلبات الزيجة من حلى ذهبية وملابس، بالإضافة إلى الأثاث، ومن ثم جاء دور العروس لكي ترفع شأن الأسرة.

ومن الأغاني الشعبية أيضاً، التي تعكس قيمة عذرية الفتاة:

قولوا لابوها ان كان جعان يتعشى  
قولوا لابوها العجل هد الفرشه  
قولوا لابوها في البلد يتمشى  
قولوا لابوها الدم غطى الفرشه

وهذه الأغنية تردد بعد قيام العريس بفض غشاء البكارة بنفسه دون أن يدخل معه أى طرف من العائلتين، وذلك لإثبات رجولته من ناحية، وللتأكد من عذرية عروسه من ناحية أخرى. ويقوم بعد ذلك بإخبار أمه التي تتولى إخبار رجال العائلة. وتأتى والدة العروس صباح اليوم التالي للاطمئنان على شرف الابنة، وتأخذ معها شاشة دم البكارة لأقارب العروس العاصبين حتى يتباهوا بشرف ابنتهم.

كما أن الأغنية الشعبية قد تتضمن أيضاً، الإشارة إلى بعض الأطعمة التي يجب أن يتغذى عليها العروسان لأنها مقوية من الناحية الجنسية.

وتناول الأطعمة يعد من الأمور الرمزية العالمية، حيث توجد بعض الأطعمة التي تستخدم للإشارة إلى بعض المناسبات أو الاحتفالات أو القيم<sup>(١٥)</sup>.

فلو نظرنا إلى المجتمع القروي فسوف نلاحظ حرص والدة العروس على إعداد عشاء العرس لها، ويعرف باسم «بيرام الاتفاق»، والذي غالباً ما يتكون من أبرمة الحمام أو البط أو الدجاج المعد بالأرز والمسل، ويعتقدون أن تناول العروسين لتلك الوجبة يعنى أن العريس قد ارتاح لعروسه وقام بفض بكارتها، كما أن تناول الزوج لنوعية معينة من الأغذية تعد من وجهة نظر المجتمع مقوية من الناحية الجنسية ويظهر هذا في المقطع التالي:

والله لاغنى لك يا عريس يا غالى  
لاغديك بوزة واعشيك بوزه  
وحياة رب العزه  
ده انت عندى غالى  
والله لاغنى لك يا عريس يا غالى  
لاغديك بحمامة واعشيك بحمامة  
وحياة الأمانة  
ده انت عندى غالى

\* \* \*

ومن القيم الاجتماعية الأخرى التي تظهر في الأغنية الشعبية القيم المتعلقة بالاختيار الزواجي. فالاختيار الزواجي هو سلوك يمارس لاختيار الشريك الآخر. وتختلف هذه العملية تبعاً للثقافة الموجودة، وتبعاً للمعايير والقيم السائدة في المجتمع، وتبعاً للطبقة التي ينتمي العروسان لها<sup>(١٦)</sup>.



وتقوم فكرة الاختيار على من الذى يختار، ومن الذى يقع عليه الاختيار<sup>(١٧)</sup> أو بمعنى آخر، ما هى الصفات التى يحرص العريس على أن تتوفر فى العروس.

ونلاحظ فى المجتمعات التقليدية، ومنها مجتمع الدراسة. أن مسألة الاختيار ليست مسألة فردية أو اتفاقاً شخصياً، ولكننا نجد أن لأعضاء الجماعة القرابية لكل من العروسين سيطرة كبيرة على ترتيبات الزواج، ومن ثم نجد أن سمعة العائلة وكرامتها تحتل الاعتبار الأول فى الاختيار الزوجى، ويدعم تلك السمعة رجال العائلة ونساؤها. والسمعة الطيبة للرجال تعنى الشجاعة، الولاء للأسرة، توفير الراحة والأمان لها، الكرم. وسمعة النساء تعنى العفة والطهارة<sup>(١٨)</sup>.

وتعكس الأغنية الشعبية أهمية الأصل العائلى الطيب والسمعة الحسنة فى الاختيار، وأهمية مكانة أفراد العائلة ومراكزها بين العائلات ومن ذلك:

يابنت دوسى على الحشيش أهلك رجّاله متخافيش  
يابنت دوسى على البلاط أهلك رجّاله مش بنات  
ياللى عمامك ١٠٠ سادين الزراعية  
يانخله ياطويله احنا العيلة الأصيلة  
ياللى أخواتك خمسة  
واحد يكتب الكتاب واثنين يعلوا الجواب واثنين  
يشرفوكى

ياللى أخواتك خمسة  
اثنين يكتبوا كتابك وتلاتة يحلوا الجلسه  
ياللى إعمامك سته  
اثنين وزرا واثنين كتبه واثنين اسياذ الحته  
يا نازل الكار تنقى من الفروع العال  
اوعى تناسب غجر ولا تناسب عار  
إلا تناسب جدع منسوب من الجدعان  
يمكن تخلف ولد يبقى الولد له خال  
يانازل الكار تنقى من الفروع العال

وهذه الأغنية تعكس أهمية الأصل العائلى الطيب للعروس؛ لأن هذا الأصل يرتبط بالأبناء الذين سوف يأتون نتيجة لهذه الزيجة، ولأن الأولاد قد يحتاجون لأخوالهم لمساندتهم فى أى موقف من مواقف الحياة.

ولعل هذه الأغاني تعكس لنا مبدأ مهماً وهو، وحدة جماعة الاخوة الأشقاء، وتماسك هذه الوحدة وتضامنها، وذلك على اعتبار أن الروابط التى تربط الأخوة والأخوات تعد من أهم الروابط فى كل المجتمعات الإنسانية، فوحدة الجماعة القرابية التى قد يعتل فيها كثير من أسباب النزاع والخلاف قد تنقسم من الداخل إلى أقسام متمايضة، ومع ذلك فإنها تعد وحدة متكاملة وتماسكة حينما ينظر إليها من الخارج. فليس المهم هو الاتحاد الداخلى الذى يظهر فى سلوك أفراد هذه الوحدة أو الجماعة إزاء بعض، إنما المهم هو وحدتهم بالنسبة للأشخاص الآخرين، فعلاقة الابن مع إخوه وأخوات الأب تعد فى نظره من نوع العلاقة نفسها التى تربطه بأبيه، ويحدث الشئ نفسه بالنسبة لجماعة الأم بحيث تعامل أخوات الأم نفس معاملة الأم الحقيقية ذاتها، ويصدق هذا على أخ الأم (الخال) فى كثير من المجتمعات حيث يعامل معاملة الأم نفسها<sup>(١٩)</sup>.

فوجود لفظ العم والخال فى هذه الأغنيات يعكس لنا منزلتهم بالنسبة للشخص والتزاماتهم ومسئولياتهم الاجتماعية التى يجب أن تتم تأديتها فى أى أزمة من الأزمات الحياتية: كالزواج والميلاد والخلافات الزوجية وفى مسئولية تربية الأولاد، حيث إن الأم القروية فى كثير من الأحيان ما تلجأ إلى استخدام أسلوب التخويف للأبناء بالخال. وذلك فى حالة عدم استطاعتها السيطرة عليهم. فتهددهم باللجوء إلى الخال ليتولى تأديتهم، وتمتد هذه المسئولية لتشمل الأخوة، ومن ثم تنعكس فى هذا المقطع من الأغنية الشعبية:

كدابه يالى تقولى الأخ فى زيه  
الأخ زى القمر ماشيه على ضيه  
كدابه يالى تقولى الأخ فى غيره  
الأخ زى القمر ماشيه على نوره

\*\*\*

ومن الاعتبارات المهمة فى المجتمع القروى التى يجب مراعاتها فى الاختيار الزوجى -

صغر سن العروس

ويبدأ سن الزواج بعد سن النضج البيولوجى بكثير أو قليل، وتبعاً لظروف الشخص المقبل على الزواج. وفى استطاعة الشخص أن يختار من يتزوجه سواء أكان مماثلاً له فى السن أم أكبر أم أصغر<sup>(٢٠)</sup>. ومن عادة الريفيين أن يتزوجوا فى سن مبكرة - حوالى التاسعة عشرة للذكور والسادسة عشرة للإناث<sup>(٢١)</sup>.

ولقد ظهر لى أثناء الدراسة الميدانية أن الفتاة فى القرية من الممكن أن تتم خطبتها منذ سن الرابعة عشرة، والغرض من ذلك هو المحافظة على شرفها، وحتى تستطيع أن تنجب أكبر قدر من الأولاد، وتقوم بكل الأعباء المنزلية. كما أن الفتاة صغيرة السن تكون أكثر طاعة داخل نطاق الأسرة الممتدة وألس قيادا، وتودى كل ما تؤمر به من أعمال. وقد تتزوج الفتاة قبل أن تصل إلى السن القانونية، وفى هذه الحالة يقوم الطبيب بتسنيها.

وينعكس هذا المعنى فى الأغنية الشعبية التى تقول:

حلوه ياواد وصغيره      مالىه عليك المندره  
حلوه ياواد ويبضه      مالىه عليك الأوضه

\*\*\*

يا أحلى بنات العيله      ياصغـيره  
انتى عليك تشرفينا      الليلة ياصغيرة

وإذا كان الزواج المبكر يشكل قيمة كبيرة فى حياة القرويين، فإن الخوف من تأخر الزواج أو عدم الزواج يعد مشكلة تواجه الفتيات فى القرية خاصة اللاتى تجاوزن سن الخمسة وعشرين عاماً.

ولا تزال توجد بعض الحالات التى تلب فيها «الخطبة»، أو وسيط الزواج دوراً فى الاختيار الزوجى، حيث تحمل الكثير من المعلومات عن كل طرف من طرفى الزيجة، وتحاول عرض مواصفات كل طرف على الآخر قبل أن يلتقيا، وبذلك تحتفظ كل من عائلة الشخصين المرشحين للزواج بماء وجهيهما إذا لم يتوفر القبول (٢٢).

لذا توجد الكثير من الأغنيات التى تعكس تطلع الفتاة إلى الزواج قبل أن تصل إلى هذا الوضع المقلق والمخرج فى الوقت نفسه:

يجى على المحطة      وادبح له البطة  
يجى على باب دارنا      وادبح له دكرنا  
يجى على الزراعية      وادبح له رومية  
يجى على السرير      واعمل له فطير  
بس الوله يجى

\*\*\*

ياريتنى كنت ليمونه      ليمونه ليه  
على الشجر انا مركونه      مركونه ليه  
كل البنات اتجوزوا      وانا فى حبك مجنونة

\*\*\*

وتعد صفة الجمال من الصفات المستحبة فى الخطبة؛ فنلاحظ أن الريفيين بصفة عامة يحبون فى الفتاة الجمال الطبيعى، ولا يقيمون وزناً للجمال المصطنع بأدوات الزينة (٢٣).

والجمال، على الرغم من نسبته، إلا أنه من الأمور المطلوبة فى الزيجة، وتنعكس ملامح الجمال فى الأغنية الشعبية التالية:

طالعه من بيت ابوها رايحه بيت الجيران

قلت لها يا حلوه اورينى على شعرك وفرجىنى  
قالت لى روح يامسكين دانا شعرى ديل حصان  
قلت لها يا حلوه اورينى على بـقك وفرجىنى  
قالت لى روح يامسكين ده أنا بقى خاتم سليمان  
قلت لها يا حلوه اورينى على قورتك وفرجىنى  
قالت لى روح يامسكين ده أنا قورتى هلال شعبان  
قلت لها يا حلوه اورينى على صدرك وفرجىنى  
قالت لى روح يامسكين ده أنا نهدي جبال لبنان  
قالت لى روح يامسكين ده أنا صدرى فرط الرمان  
قلت لها يا حلوه اورينى على بطنك فرجىنى  
قالت لى روح يا مسكين ده أنا بطنى عجين خمران

\*\*\*

على الحزام فى الوسط اتفرجوا يا صبايا على  
الحزام فى الوسط

إن خيروك فى الحنب خد عنقودين من الوسط  
إن خيروك فى البلح خد حبتين من الوسط  
إن خيروك فى القصب خد عقلتين من الوسط  
وان خيروك فى البنات نقى رفيعة الوسط  
فالجمال، إذن، يتمثل فى بعض الصفات الفيزيائية التى يجب أن تتسم بها العروس فى المجتمع القروى.



وتعد المهارة من الصفات المرغوبة في الزواج في كل المجتمعات التقليدية، كالمهارة في الزراعة وتنسيق الحدائق، والصناعات المنزلية<sup>(٢٤)</sup>.

والفتاة، في قرية البرج، يجب أن تجيد بعض الأعمال لتؤهلها للزواج، منها المهارة في أداء الأعمال المنزلية خاصة الطهي وحلب الماشية والعجن وتنظيف المنزل والحظيرة، وتلبية رغبات الزوج وأقاربه من أعضاء الأسرة الممتدة، والقيام ببعض الصناعات التقليدية كتصفير سعف النخيل لصنع السلال أو صنع أغطية للأفصاص أو دواسات للأرضية توضع تحت الأواني. وتعكس الأغنية الشعبية تلك المهارة:

أنا اللي شاطره في اخواتي... اعجن واصين يوماتي  
آه آه

والكل يحلف بحياتي ... نعمين يا روى

أنا اللي شاطره في اخواتي اعجن واصبن لحماتي آه آه

\*\*\*

ياحنيه ياعين ياحنيه

قايمة من النوم تحلب في البقرة

ياوشها الأبيض بلون القمره

قايمة من النوم تحلب في الجاموسة

ياوشها يضوى زى الفانوسه

ولعل تلك الأعمال تتمشى مع مبدأ تقسيم العمل في المجتمعات التقليدية الذي يقوم على أساس الجنس، حيث يشغل الرجال الوظائف البعيدة عن البيت، والمرأة تتولى شئون المنزل ورعاية الأبناء<sup>(٢٥)</sup>.

وتعكس الأغنية الشعبية القيم المتعلقة بالتمايز النوعي بين الجنسين، والتدرج الاجتماعي داخل الأسرة فيما يتعلق بالفروق بين الذكور والإناث؛ حيث تظهر انخفاض مكانة البنت وعدم الرغبة في إنجابها، وما يرتبط بذلك من ألوان التفرقة في المعاملة التي تحدث خلال الحياة<sup>(٢٦)</sup>.

فالمرأة تزداد مكانتها في مجتمع الدراسة حينما تنجب، خاصة للذكور، وأم البنات تعان من أعضاء الوحدة السكنية، خاصة الحماة وأخوات الزوج، كما أنهم قد يطلقون عليها صفة شخص معوق تعبيراً عن عجزها وضعفها. وإنجاب الذكور يعنى أن الرابطة الزوجية قد ازدادت قوة بين الزوجين، بل إن

عدم إنجابهم قد يؤدي في بعض الأحيان إلى الطلاق أو الزواج بأخرى. كما تتحسن معاملة أهل الزوج للزوجة، بل قد تعفى من القيام ببعض الأعباء المنزلية، لأنها على حد تعبيرهم أصبحت أم الرجالة؛ حتى وإن كانوا أطفالاً صغاراً.

وتنعكس هذه القيمة العالية للأبناء الذكور بمجرد الولادة في الأغنية التالية:

أما قالوا ده ولد انشد ضهر أمه وانسد  
وكلوها البيض مقشر وعليه سمن البلد  
لما قالوا ده غلام انشد ضهر أمه وقام  
وكلوها البيض مقشر وعليه السمن عام

\*\*\*

ياولد ياولد حسك طبل في البلد  
والمدينة اترجرجت والغز قامت على العرب  
ياولد الولاد جوك ينضرم عرضك وطوك  
ياولد الولاد جوك ينضرم شالك حرير  
ياترى مين جايبولك

فالذكور هم الذين يسندون الأب، وهم المسؤولون عن الحفاظ على شرف العائلة.

من سبل الغلة ياحمام من سبل الغلة

عروستنا حلوة ياحمام تستاهل اللمة

يجعل قدمها أبيض على الخالة والعمة

وتبكرى بالولد وتعمري دارنا

فالأغنية تعكس جمال العروس، ويأملون فيها أن يجعل الله مدخلها على منزل أهل زوجها مدخل خير وتفاؤل، وأن يكون الصبي هو الابن الأول الذي تنجبه لكي يحمل اسم عائلة والده (تعمري دارنا)

أما المكانة المنخفضة للأنثى فتنعكس في الأغنية التالية:

أما قالوا دى بنيه دردكوا البيت عليا  
أما قالوا دى بنيه هدوا الدار عليا  
أما قالوا دى بنيه استخسروا السمن في  
وكلوني البيض بقشره ما عليه حتى الميه

تعمل الأغنية الشعبية، بوصفها إحدى عناصر الأدب الشفاهي، على مد الأفراد بقدر كبير من الراحة النفسية؛ حيث تعمل على تخليصهم من الضغوط التي يفرضها المجتمع على أعضائه، كما أنها تتيح لهم الفرصة للحدوث عن الأنماط السلوكية التي يحظر المجتمع عليهم الخوض فيها، كما أنها تعكس نظرهم إلى بعض الأشخاص، أو المواقف، ومن ثم تحقق قدراً كبيراً من الراحة النفسية للأعضاء (٢٧).

وهذه الوظيفة تبدو واضحة بصورة كبيرة في قرية البرج، حيث إن نمط الإقامة المفضل بعد الزواج هو الإقامة الأبوية، حيث تنتقل المرأة للإقامة مع زوجها وأقاربه العاصيين (٢٨).

ولاشك أن هذا يتمشى مع طبيعة الاقتصاد المجتمعي، فحينما يقوم الرجال بأعمال جماعية كالصيد أو الزراعة الكثيفة، يكون النمط الأبوي هو نمط الإقامة الأمثل؛ حيث يكون الرجال محور الحياة الاقتصادية (٢٩).

والنشاط الأساسي لسكان قرية البرج هو الزراعة وصيد الأسماك، والزوج هو المسئول عن توفير مسكن الزوجية، وغالباً ما يكون مكان الإقامة منزل أسرته نفسه؛ حيث يوفر له حجرة أو حجرتين داخل المنزل، أو يتم بناء طابق جديد له في البيت نفسه، أو في أرض مقابلة، وذلك تمشياً مع نمط الأسرة الممتدة، وهو النمط المفضل في المجتمعات القروية.

وتتعرض العروس لكثير من المعاناة نتيجة اعتبارها غريبة أو وافدة جديدة داخل هذه الجماعة (٣٠). لذا فهي تساهم في الأعمال المنزلية منذ اليوم التالي للزفاف؛ حيث تحاول كسب ود والدة الزوج وشقيقاته وزوجات الأخوة. وقد تعاني العروس من سيطرة والدة الزوج (الحماة) وقيامها بتقسيم العمل على سيدات الوحدة السكنية، كما أنها تقوم بتحديد نوعية الطعام الذي يعد، ومن الذي يعده، ومن من السيدات يخرج إلى الأرض في حالة غياب الرجال. فهي إذا المسئولة الرسمية عن إدارة شئون المنزل، وزوجات الأبناء وبناتهن مساعدات لها؛ فهي من هذه الناحية تعد مظهراً من مظاهر السلطة والسيطرة. لذا نجد أن الأغنية الشعبية الجماعية غالباً ما تحمل رؤية نقدية «للحماة»، فهي تعمل على التخلص من القلق والتوتر الذي تسببه.

ياوله حلة أمك الألومنيا مش قاعدة مع أمك ولاحتي ثانية  
أخضر باصباح الموز لا نحب الحما ولا أخت الجوز

ياسمك بسارية ياوله ياسمك بسارية  
أمك تاكل على اللقمة سبعة ثمانية  
ياسمك بديله ياوله ياسمك بديله  
أمك بتاكل على اللقمة ثلاثة كليون

وتبدو الوظيفة النفسية الاجتماعية للأغنية الشعبية في أنها تعكس محاولة الإنسان الهروب الخيالي من قيود بيئته الجغرافية المحدودة، ومن مجتمعه الذي يعيش فيه، ومن الكبت الواقع عليه والناجم في أغلب الأحيان عن عدم التكافؤ الاجتماعي والاقتصادي، ومن التحريمات والقيود الجنسية (٣١).

وهذا الهروب يتمثل في بعض الأغنيات التي ترددها الفتيات، وتتعلق بالحب والغزل وهجر الحبيب وتمنى عودة الغائب والجنس ومنها:

ياليل يا ابو الليلي وعروستك حلوه وعجبانى  
يارب من له حبيب ما تحرموش منه  
ماتلوعوش يازمن إلا أن شبع منه  
يارب من لام عليا يجى له ما جالى  
حبيبي يأحمد يالى على الجبهة ياروحى يا احمد يالى على الجبهة  
أحمد ما جاش لا ولا  
ياخدله عضه لا ولا  
من ورك البطة لا ولا  
أحمد ما جاش لا ولا  
ياخد له بوسه لا ولا  
من ورا الكوشه لا ولا  
أحمد ما جاش لا ولا  
ولا اتعشاش لا ولا  
ولا خش جسوه لا ولا  
فتش على السوه لا ولا

فالأغنية، كما نرى، تشير إلى تمنى عودة الحبيب أو الزوج، والاشتياق إلى ممارسة الحياة الزوجية الجنسية.

٣ - الأغنية الشعبية والضبط الاجتماعي:

يذهب «لندبرج» Lindberg إلى أن الضبط الاجتماعي عبارة نستخدمها لشيء إلى المسالك الاجتماعية التي تقود الأفراد والجماعات نحو الامتثال للمعايير المقررة أو المرغوبة،



#### ٤ - الأغنية الشعبية والتغير الاجتماعي:

إذا كانت الأغنية الشعبية تعكس الواقع الاجتماعي لأعضاء المجتمع، كما هو الحال في هذا المقطع من أغاني الصيد والذي يعرف باسم (الحدو)، ويقوم الصيادون بترديده أثناء خروجهم إلى رحلات الصيد:

البحر كبير يا ريس      مئان سردين يا ريس  
اديني سردينه يا ريس      تكون كبيرة يا ريس  
اتعشى بيها يا ريس      عندك بحرية يا ريس  
صافيين النية يا ريس      بزود قوية يا ريس

هذا المقطع الغنائي يعكس صيد السردين في قرية البرج التابعة لمركز رشيد؛ حيث كان موسم السردين حتى أوائل الستينيات مصدرًا لرخاء المجتمع؛ فقد كان الفيضان يحمل معه الطمي الذي يغذي الأرض، وكان الصياد يشتري كساء أسرته ويقوم بسداد دينه، وتقام احتفالات الزواج في هذا الموسم. وكان يزدهر بجانب ذلك الكثير من الأعمال والحرف، كصناعة الأقفاص والسلال لحمل السردين، والبراميل لتعبئته، وتجارة الملح لتلميح الأسماك، بالإضافة إلى مصانع الثلج وأصحاب عربات الخيل التي تنقل السردين إلى أماكن التخزين. وكل هذه الأعمال كانت تستوعب مجموعة كبيرة من الشباب الذي لا يعمل.

والأغنية الشعبية تعكس التغير الاجتماعي الذي يحدث في المجتمع. والتغير الاجتماعي قد يتم تلقائياً نتيجة لاتصال المجتمع بالثقافات والنظم ومحاولة تمثّلها، وما يتبع ذلك من استعارة بعض ملامح وعناصر هذه الثقافات ومحاولة تمثّلها. ويتم ذلك التغير ببطء وبالتدريج، ولكنه يحدث باستمرار طيلة الوقت، ولا يتخلف عنه أي تفكك اجتماعي ملحوظ. ولكن يوجد إلى جانب ذلك تغيرات أخرى عميقة، تحدث في وقت قصير، وتنشأ نتيجة تنفيذ سياسة معينة، أو تنفيذ أحد مشروعات التنمية الاقتصادية أو الاجتماعية، مما يتطلب إدخال التجديدات على الأنماط القديمة، وتظهر آثار هذه التغيرات واضحة قوية في كل النظم الاجتماعية التي تؤلف البناء الاجتماعي، وفي كل أنماط السلوك (٣٤).

والتغيرات التي حدثت في قرية البرج ورشيد كانت نتيجة بناء السد العالي، والحرمان من الطمي الذي ينتج عن فيضان النيل، وما كان يحمله من خيرات خاصة موسم السردين، كما قلت خصوبة التربة والأرض الزراعية، وتدهورت صناعة الطوب، بالإضافة إلى التآكل المستمر للشواطئ نتيجة عملية

ويذهب إلى أن أنماط السلوك الاجتماعي ذات الطابع الدائم - النظم الاجتماعية - تعد نوعاً من أنواع الضبط الاجتماعي، وأن الحكومة هي التي يناد بها في المجتمع الحديث مسألة الضبط الاجتماعي، ويشير إلى الدور الكبير الذي تلعبه الأنماط الاجتماعية، كالعادات الشعبية والبدع والعرف والرأي العام وغير ذلك في الضبط الاجتماعي (٣٢).

فالأغنية الشعبية بوصفها أحد عناصر التراث الشفاهي تلعب دوراً مهماً في الضبط الاجتماعي؛ حيث إنها تمجد الأنماط السلوكية المقبولة، والتي يجب أن يراعيها الأفراد ويتمسكوا بها، كما أنها تستهجن الأنماط السلوكية المذمومة (٣٣).

فلو نظرنا إلى هذا المقطع من الأغنية الشعبية في المجتمع القروي:

الله يائيل الله

على الجسر شاور لى بمنديله

بيحسب انى قليلة العقل واجرى له

على الجسر شاور لى بتفاحه

بيحسب انى قليلة العقل فلاحه

نلاحظ أن هذا المقطع يشير إلى القواعد السلوكية التي يجب أن تتحلّى بها الفتاة في المجتمع؛ فهي لا يجب أن تتأثر أو تنخدع بأى مظهر من مظاهر الإغراء، في حالة خروجها إلى الأرض للمساعدة في رش المواد الكيماوية أو في تعبئة الخضر والفاكهة في أقفاص؛ بل يجب أن تقاومها لأن من ينخدع بها شخص غير ناضج وغير مسئول عن تصرفاته.

وتشير الأغنية التالية إلى القواعد التي يجب أن تراعيها الفتاة أثناء سيرها، كالاحتشام والاعتدال في السير:

أبويا قالى يالوله      ماتعوجيش القله

يمسكوها عليك زله وانا من يومى

كايده العزال أنا من يومى

أبويا قالى ياروايح      البحر جاى ولا رايح

يكفيننا شر الفضايح

أبويا قالى باسميحة      ماتعوجيش الطريحه

ليمسكوها عليكى فضيحه

المد والجزر التي تتعرض لها الأرض بدون تعويض الطمي، مما استتبع معه انتقال أعداد كبيرة من الصيادين إلى الاسكندرية، خاصة منطقة أبي قير.

وتعكس الأغنية الشعبية هذا الوضع:

يا بوبرقعك يا رخييه وزن الوزان ماجاش وفيه  
ياما فرشوه وغطى البحيرة من الشام لاسكندريه  
وانا قلعوى قماش مقطع اسرح واصلح والبر داير  
يا بوبرقعك يا رخييه وزن الوزان ماجاش وفيه  
واسكندرية ماريه يالله اخريك يا أبو قير  
ياللى ترابك عمانى وحلفت لم صدقونى  
جانبوا الكتاب وحلفونى وما يحلف العبد باطل  
إلا خلاصه من الله

### الخلاصة والنتائج:

مما سبق نخلص إلى أن الأغنية هي عنصر من عناصر التراث الشعبى التى تنتقل عبر الأجيال عن طريق التواتر الشفاهى، ولقد ظهرت بين العامة فى أزمان ماضية، وظلت متداولة لفترات طويلة من الزمن؛ نظراً لما تحققه من وظائف اجتماعية وثقافية مختلفة داخل المجتمع، ولاشك أنها تعد صورة من صور الإبداع الذى تحول ليصبح ملكاً للشعب.

## المراجع

- ١ - فوزى العنتيل، ١٩٧٨، بين الفولكلور والثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٢٤٥.
- ٢ - أحمد زكى بدوى، ١٩٧٧، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، ص ٤٠٤.
- ٣ - الكزندار هجرتى كراب، ١٩٦٧، علم الفولكلور، ترجمة رشدى صالح، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٢٥٣ - ٢٥٤.
- ٤ - المرجع السابق، ص ٢٨٠.
- ٥ - فاطمة حسين المصرى، ١٩٨٤، الشخصية المصرية من خلال الفولكلور المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٥٠.
- ٦ - فاروق أحمد مصطفى، ١٩٨١، دراسات فى المجتمع المصرى - الموالد - دراسة للعادات والتقاليد الشعبية فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ص ١٥٢، ١٥٣.
- 7 - Bascom, William "Folklore "in" Sills" L, David (ed.), 1972 International Encyclopediad of the Social Sciences. The Macmillan Company, The Free Press, N.Y., Vol. 5,6. pp. 496, 500.pp. 496, 497.
- 8 - Haviland, A. William 1985 Anthropolgy, Holt Rinehart and Winston, N.Y., P.602.
- 9 - ..... 1975 Cultural Anthropology, Rinehart and Winston. U.S.A., P. 343.
- 10 - Bascom, William Op. Cit., P.498.



13 - Winans Paul, V., and Winans, Edgar V., 1974, Cultural Anthropology, J.B. Lippincott, N.Y., P.166.

١٤ - قرية البرج هي إحدى القرى التابعة لمركز رشيد الذي يتكون من تسع عشرة ناحية، وتبلغ مساحتها ٣.٩ من جملة المساحة الكلية للمركز، والقرية تقع على بعد ١٠ كم إلى الشمال من رشيد، ويبلغ عدد السكان حوالي ١٠ آلاف نسمة، وزمام القرية ٣٩٦٢ فداناً مابين منافع وأراض بور. ويعمل السكان بزراعة الأرز، الذرة، السمسم، القمح، الفول، الشعير، الموالح، المانجو، الجوافة، الطماطم، الكوسة، الكرنب، الباذنجان، ونظراً لارتفاع نسبة الأراضي غير المزروعة نجد أن العمران هناك قد يرتبط بأشكال أخرى من استغلال الأراضي، وعلى وجه الخصوص في نطاق التكوينات والكثبان الرملية التي تنمو فيها أشجار النخيل، حيث تبلغ نسبة جملة أعداد النخيل حوالي ٣٧٪ من جملة المنزرع، ولقد ارتبطت به إحدى الصناعات الشعبية وهي صناعة أقفاص الجريد. كما تقوم في القرية أيضاً مهنة الصيد.

- انظر: مرفت العشماوي، ١٩٩١، دورة الحياة عند الفرد، دراسة أنثروبولوجية مقارنة للمعادات والتقاليد الشعبية في مجتمع رشيد، رسالة دكتوراه غير منشورة، إشراف أ.د. محمد عبده محبوب، كلية الآداب، جامعة الاسكندرية.

15- Hayakwa, S.L. Symbols "in" Hughes, Charles C., (ed.), 1976 Custom Made: Introductory Readings for Cultural Anthropology, Second Edition, Mcnallx College, Publishing Company, Chicago, P.215.

16- Stinnett, N. and Walters, J.S. 1977 Relationships in Marriage and Family Macmilan Publishing and Company, N. Y., P.23.

١٧ - سناء الخولي، ١٩٧٨، مدخل إلى علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ص ٢١٩.

18 - Nanda, Serena 198, Cultural Anthropology D. Van Nostrand Company, N.Y., P.208.

١٩ - أحمد أبو زيد، ١٩٦٧، البناء الاجتماعي - مدخل لدراسة المجتمع - الجزء الثاني - الأنساق - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، الاسكندرية، ص ٤٠١: ٤٠٤.

٢٠ - سناء الخولي، ١٩٧٩، الزواج والعلاقات الأسرية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ص ١٣٥.

٢١ - سامية الساعاتي، ١٩٧٣، الاختيار للزواج والتغير الاجتماعي، دار النجاح ببيروت، ص ٨٣.

22 - Nanda, Serena Op. Cit., P. 210.

٢٣ - فوزية دياب، المرجع السابق، ص ٢٦٤.

24 - Beals, Ralph and Hoijer, Harry 1969 An Introduction to Anthropology The Macmilan Company, N.Y., P.530.

25 - Evans Pritchard, E. 1965 The Position of Women in Primitive Societies and Other Essays in Social Anthropology Faber and Faber, N.Y., P.49.

٢٦ - نبيل صبحي حنا، ١٩٨٤، المجتمعات الصحراوية في الوطن العربي: دراسات نظرية وميدانية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ص ١١١.

27 - Bascom, William Op. Cit., P.499.

28 - Haviland, William, A. 1974. Anthropology Holt Rinehart and Winston, Inc., U.S.A., p. 367.

29 - Nanda, Serena .Op. Cit., p.219.

30 - Howard, Michael C. 1988 Contemporary Cultural Anthropology. Scott Foresman and Company, Boston, London, P.255.

31 - Bascom, William. Op. Cit., p.499.

٣٢ - محمّد عاطف غيث، ١٩٧٣، علم الاجتماع - الجزء الأول - النظرية والمنهج والموضوع، دار الكتب الجامعية، الاسكندرية، ص ٤٠١: ٤٠٢.

33 - Bascom, William. Op. Cit., P.498,499.

٣٤ - أحمد أبو زيد، ب.ت، التصنيع والتغير الاجتماعي في أفريقيا، جامعة الكويت ص ٤.

# من فنون الغناء الشعبي المصري

## دراسة جديدة في الجمع والتحليل والتنظير

مصطفى شعبان جاد

«بالكلمة والإيقاع.. بالجملة المنظومة واللحن المنطلق.. عبر الإنسان المصري خلال حقبة الزمان وفي كل مكان عن مجتمعه، وعن نفسه.. عن أحاسيسه تجاه ما يحف به من مظاهر الطبيعة والكون والعلاقات الإنسانية، وعبر عما تجيش به نفسه من حب نحو الوجود داخل ذاته وخارجها.. عن بيئته بوصفه إنساناً يتأثر ويؤثر في كل ما حوله.. ويتفاعل مع ما يحيطه.. وكانت الكلمة الحلوة وما زالت سبيله لإضفاء البهجة على الحياة.. بالأغنية والقصة المنظومة.. ومن خلال الموال والسيرورة.. نظم الإنسان بمختلف وسائل تعبيره، وتعدد أشكال هذا التعبير، قصة الحياة على أرضه....».

وهو جنس أدبي شعري يردده المبدع الشعبي بالغناء مستخدماً آتاه الموسيقية المناسبة، ومن ثم فهو موال مغنى.. وكذا الحال بالنسبة للقصة الشعبية.

ودون أن يدخل المؤلف في مقدمات مستهلكة يقف بنا على مفهوم الموال كما ورد في التراث العربي حيث يرى أن أشكال وأنواع الموال المتعددة في التراث العربي القديم.. نجد منها المربع الذي يتكون من أربعة أبيات متحدة القافية في شكل الموال التقليدي. أو «قولة» تتكون من أربعة أبيات وكل بيت يتكون من أربعة كلمات: الثلاث الأولى بقافية محددة وهي فرش الموال والبيت الرابع بنفس قافية الثلاثة أبيات الأولى وهو غطاء الموال. ثم هناك الموال السباعي والموال الذي يتكون من ثلاثة عشر بيتاً أو ليكون مردوفاً ١٩ بيتاً.. أو ليصبح شجرة بأغصان يبدأ بثلاثة أبيات بقافية واحدة ثم

بهذه العاطفة الممزوجة بطبيعة العالم يبحر بنا خبير الفولكلور المصري الأستاذ صفوت كمال في عالم الأغنية الشعبية بين سطور كتابه الذي صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ويحمل عنوان: «من فنون الغناء الشعبي المصري: مواريل وقصص غنائية شعبية». ومنذ الوهلة الأولى يتضح لنا عند قراءة عنوان الكتاب أن مؤلفه يتصدى لثلاثة أنواع أدبية تدخل جميعها في تصنيف واحد ضمن موضوع «الأدب الشعبي» وهي: الأغنية - الموال - القصص باعتبار معالجة الأغنية من حيث الكلمة لا من حيث الموسيقى وارتباطها بالمقامات اللحنية والتدوين الموسيقي.. غير أن الأستاذ صفوت كمال لم يدع للقارئ فرصة الوقوع في الخلط بين الأنواع الأدبية.. فالتصنيف يوضع عادة من أجل الدراسة والوقوف على كل نوع على حدة.. بيد أن الواقع الميداني للمادة يشير إلى تداخل هذه الأنواع بطبيعة الحال.. فالموال



يتفرع مجموعات سباعوية أو غير ذلك مهما تعددت المواويل المضافة. ثم يقفل بعد ذلك بقافية الثلاثة أبيات الأولى ليصبح من خلال ما قدم قصة طويلة أو قصيرة.. أو سيرة أو يصور حدثاً.

الموال إذن بشكله الفني من الممكن أن يتولد عنه أكثر من نوع أدبي مثل القصة أو السيرة وثلاثتهم يؤدون بالغناء.. هذا التقديم العلمي لمفهوم الموال يعطينا فى النهاية نموذجاً للتحرر العقلى من الثوابت التصنيفية التى قد يرى فيها البعض حدوداً مانعة لا تقبل التداخل.. الأمر الذى يجعلنا فى النهاية مطالبين - بحثياً - بالنظر إلى الثقافة الشعبية نظرة متكامل فيها أجزاء هذه الثقافة بعضها البعض.. فالموال والأغنية والقصة وغيرها من أنواع الإبداع الشعبى لا تمثل بلورات متناثرة بدعوى التصنيف لكنها فى حقيقة الأمر متكامل وتتداخل لتقدم لنا رؤية المبدع الشعبى لواقعه.

وقد تدرج بنا المؤلف فى طواعية ليشرح لنا مفهوم الأنواع الأدبية التى يتناولها بالتحليل دون الالتزام بالعناوين الفرعية التقليدية التى قد ترمز فى النهاية إلى مفهوم الحدود الفاصلة التى لا تقبل التداخل والامتزاج:

... هناك صيغ متعددة لفن الموال ترتبط أحياناً بموضوعه ومضمونه. كما أن من المواويل ما يلقى إلقاء، ومنه ما يغنى.. كما أن الموال ليس هو الشكل الوحيد فى النظم الشعرى العامى.. كما أن الأغاني والترانيم الشعبية متعددة الأنواع.. وقد تلتزم بشكل النظم الرباعى، أو الدوبيت أى التشطير إلى بيتين.. والأغنية الشعبية بطبيعتها الفنية ووظيفتها الاجتماعية تصاحب الإنسان من المهد إلى اللحد كما يقال.. بل من قبل المهد.. وإلى ما بعد اللحد.. وكلها تلتقى فى التعبير عن الإنسان وموقفه من الوجود وتجربته فى الحياة.

ويقدم لنا الأستاذ صفوت كمال خلال كتابه عشرات من النصوص التى عكف على جمعها منذ عام ١٩٥٨ حتى الآن.. ليقف بنا على الإضافات والتعديلات فى شكل الأغنية وأسلوب صياغتها، مع ثبات الموضوع الذى تتناوله.. ويبدأ تحليله بأغنية عمل من الأغاني الجماعية التى تردد على سطح السفينة الشراعية السابحة على صفحة النيل وهى من أغاني الحنين والغربة على شكل الموال الحوارى؛ إذ يروى

المغنى ثلاثة أبيات ثم ترد عليه جماعة المرددین بالبيت الرابع ويعبرون بما يرددون عن إحساسهم بالغربة عن ديارهم:

المغنى: سايبنى على فين وماشى  
يلد عليك غرتى وماشى  
دا الدنيا ما ديماشى  
المجموعة: غريب وصباح ماشى  
سايبنى على فين وماشى  
المغنى: دا انا عيونى ما نيماشى  
سهران الليل بطوله  
غريب وصباح ماشى  
المجموعة: سايبنى على فين وماشى  
المغنى: من كل بلد لبلد  
فردت قلعى بقماشى  
الريح ليه معكسانى  
غريب وصباح ماشى

هذا النوع من الأغاني - كما يشير المؤلف - يسمى «الملت»، لأنه يتكون من ثلاثة أبيات، وهو يخضع أيضاً لفن المربع فالبيت الرابع يردده جماعة الرفاق، فالمغنى يفرش والمجموعة تغطى. وتشعر المجموعة أن المغنى الفرد أنهى حديثه أو أنهى. وأنه سينتقل إلى موضوع جديد فتقفل الغناء بترديد المقاطع الأساسية فى الأغنية يشاركهم فى الغناء المغنى الفرد يرددون معاً:

غريب وصباح ماشى  
سايبنى على فين وماشى  
دا الدنيا ما ديماشى

وبين صفحات الكتاب يعرض لنا المؤلف نماذج من الغناء الفردى لأنواع الموال، كما يعرض لنا الكثير من العناصر المكونة للنصوص الموال والأغاني مثل الحب وبعض الرموز الحيوانية المرتبطة بالسبع وغيرها. ثم يختتم الأستاذ صفوت كمال هذا الجزء العلمى الدسم لشرح المفاهيم والأنواع ونماذج النصوص بعرض لموال قصصى من رواية الفنان الشعبى «يوسف شناه» الذى رواه للمؤلف عام ١٩٥٣.. والقصة التى يرويها الموال هى قصة سالمة «فتاة عربية» تتصف بكل شمائل الفتاة العربية من شهامة وكبرياء، وجمال وفضيلة وسلمان وهو فتى من فتيان العرب الذى تتمثل فيه بساطة الأعرابى وكرمه وحفظه للجميل.. وإخلاصه لمن أحسن إليه وصفحه عن أساء إليه.. والموال يحمل اسم «سالمة وسلمان»

وتدور أحداثه حول العلاقة بينهما، ثم يظهر في سياق الأحداث «غلاب، وهو فتى من العرب الشاردين الذى يعتمد على ثرائه وقوته، ولا يركز فى تصرفاته على أساس من قيم العرب وشهامتهم.. بل يستغل هذه القيم وما يرتبط بها من أنماط السلوك لصالحه..

## التغيير والتنوع فى النص الفولكلورى

إن مصطلح «التغيير والتنوع» من المصطلحات التى اجتهد المؤلف فى انتقائها واستخدامها، سواء فى أبحاثه ودراساته الفولكلورية المتعددة أو محاضراته العلمية أيضاً، فهو يرى أن فنون الغناء الشعبى - على سبيل المثال - تتنوع طبقاً لفئات الأعمار والفئات الاجتماعية والمهنية المتنوعة والمتعددة فى المجتمع الواحد، وكذلك تبعاً لمناسبات أدائها خلال مجريات الحياة اليومية. وكثيراً ما يحذرنا المؤلف من إطلاق مصطلح «النص الثابت» على النصوص الشعبية، فهى مسألة تحتاج لوقفة علمية ووضع المادة الميدانية موضوع البحث أسفل المجهر لبحثها بعناية.. وفى هذا الإطار يشير الأستاذ صفوت كمال بقوله:

«فى الواقع إن جميع النصوص التى بين أيدينا هى نصوص متغيرة لنص ما، كما أنه يمكن أن تكون كل هذه النصوص المتغيرة هى نصوص أصلية فى الوقت نفسه من حيث الشكل، وتتحدد كلها معاً فى الوظيفة والغرض. كما يجب أن نلاحظ أن مفهوم الثابت والمتغير الذى شاع فى بعض الدراسات الفولكلورية لا بد وأن يخضع لمعايير دقيقة من التحليل لمكونات النص؛ فلا يوجد فى المادة الفولكلورية - على تنوع أساليب وأشكال ووسائل تعبيرها - نص ثابت، بل كلها متغيرات لنص ما كان موجوداً ثم أخذته الجماعة وبدلته، أو أدخل عليه الرواة «الثقاة» تعديلاً أو تبديلاً وقاموا بالحذف منه أو الإضافة إلى هذا النص الأصلى والأصيل.

ويؤكد المؤلف على أهمية الانتباه إلى أن الثوابت والمتغيرات لا يمكن تحقيقها إلا من خلال الانتقاء الزمانى للنص، مهما كان نوع وجنس وشكل هذا النص، ومن ثم فإن دراسة بنية أى نص أو أى موضوع من موضوعات المأثورات لا بد وأن تخضع للكشف عن العلاقة القائمة بين مجموعة العناصر المكونة للنص والمشكلة له.. ويقدم لنا المؤلف مجموعة من النصوص المتغيرة والمتنوعة لنص شقيقة ومتولى (خمسة نصوص) تم جمعها من أكثر من راوٍ فى أكثر من منطقة على فترات معينة.

ويتكون النص الأول الذى جمعه الدكتور أحمد مرسى من ٢٢١ بيتاً منها ٣٠ بيتاً يردد فيها المرددون:

يا جرجاوى.. يا متولى.. يا جرجاوى، وهذا النص بعنوان «شقيقة ومتولى».. ومطلعه:

المرددون: يا جرجاوى.. يا متولى.. يا جرجاوى  
المغنى: جاي تايه ادور على متولى  
كلام منه العلما تولى  
واديلى راح أغنى على متولى  
جاه الطلب وخدوه على المركز  
ما فيش لا عم ولا خال  
مين فى البلد شرب خله  
عجبهم تحت الطلب خله متولى.. يا

ويختتم المغنى الأغنية بتصوير موقف متولى أمام القاضى.. أما النص الثانى الذى أورده الدكتور أحمد مرسى فى كتابه «الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها» فهو يحمل أيضاً عنوان «شقيقة ومتولى»، ويتكون من ٣٨٩ بيتاً منها ١٣٦ بيتاً يردددها المرددون وتتحدد فى:

المرددون: جرجاوى.. ويا عين.. يا بوى.. يا بوى  
جرجاوية.. وغريبة.. يا جرجاوية

كما يردد فى مطلع الأغنية أيضاً حيث يتبع ذلك قول المؤدى:

المؤدى: آه يانا.. يانا  
متولى ماشى ع الترعه  
جالوله مطلوب فى الجرعه  
(القرعة: أى التجنيد الإجبارى).

أما النص الثالث الذى أورده الدكتور مرسى والذى يتكون من ١١٥ مقطعاً لم يرد به تحديد الفرق بين المغنى والمرددون: اسمع حكاية جرت فى أسبوط

مع ولد اسمه متولى والنقب فى جرجا  
يوم سافر على الجيش.. بكيت عليه جميع جرجا  
الولد كان متوسل بالكريم والنبي وابن عمه على  
وكان لو مجام يا ناس فى الجيش أهو على  
علموا للولد ١٠٠ يعلمهم

إلى أن يختتم الراوى نصه فيقول:

جامت النياية..  
جال متولى البنيت أختى يانباية  
وأنا اللى مجطعها بأديه



وشرف أبويه بالنيابة.. ما أنزل  
إلا بمزينة الحكومة.. والكلبشات  
فى إديه.

أما النص الرابع الذى قام المؤلف بجمعه وتدوينه ونشره  
فهو يحمل عنوان «متولى الجرجاوى»، ويتكون من ٧٠ موالاً  
ثلاثياً (ملتت) وموالين رباعيين فى الختام ومطلعه:

يا جرجاوى يامتولى يا جرجاوى

جميل وماشى مع نسيبه

وحبيبي أبدأ ما حسيبه

والفن الشعبى أبدأ ما حسيبه

يامتولى

الليل مضى والفجر جا

جالو طييبى الفاخر جا

شوف الحادثة اللي فى جرجا

يامتولى

جميل معانا فى الطل بات

ومتولى ليه فى الطل بات

من الجيش جاله طلبات

يامتولى

إلى أن يختتم القصة بالآتى :

آدى النساء سبب البلاوى

فى مرضهم إحنا بنداوى

وعاش بشرفه الجرجاوى

وصعيدى عنده الشرف غالى

وبعد أن يعرض المؤلف لهذه النصوص الأربعة التى يدلل  
بها على مفهومى التغيير والتنوع فى النص الشعبى.. يعود مرة  
أخرى لشرح العناصر المكونة لهذه النصوص معتمداً على  
نص خامس قام بجمعه فيقول:

«... هأنذا أقدم نصاً آخر لـ حادثة شفيقة ومتولى

الجرجاوى نفسها ولكن بعنوان «الشرف»، رواه لى المطرب

الشعبى عبد اللطيف أبو المجد فى صيف عام ١٩٦٣.. وهذا

النص مغاير للنصوص الأربعة المشار إليها.

ثم يعرض لنا النص كاملاً والذى يتألف من ١٦٨ بيتاً يبدأ  
بالمطلع التالى:

ياللى جريت الجرايد شوف مجال جرجا

علشان صبية كانت من نسا جرجا

الوعد جاها لهاها غصب عن جرجا

ثم يستطرد فى سرد أحداث القصة إلى أن يختم بقوله:

تعيش يامتولى نسل كرام وأماره

حميت الأماره وثلث العار من جرجا

حكم وأحداث:

ويتترك المؤلف قصة شفيقة ومتولى ليعود بنا مرة أخرى  
مبحراً عبر الزمان والمكان ليستخرج لنا عدداً من النصوص  
الشعبية التى تشكل ملامح الوجدان الشعبى المصرى.. ويبدأ  
بعده نصوص حول العليل والطبيب والعلاقة بين العليل الذى  
يطلب الشفاء سواء من مرض أحل به أو يشكو إليه أوجاع  
حبه.. هذا العنصر نجده أيضاً فى رواية السيرة الشعبية،  
وبخاصة الهلالية التى يبدأ فيها الراوى بذكر الصلاة على  
النبي، ثم يتحول إلى الحوار مع طبيب (الجريح) .. ويقدم لنا  
المؤلف هنا مجموعة من النصوص حول هذا العنصر:

بالله عليك يا طبيب ما عندكش دوا ينباع

للمغرم اللي اشترى فيه الزمان وباع

وطبيب الجراح راجل مفترى طماع

تنتنى أجرى وراه لما أنقطف لوني وعملت له

من الذهب ألفين على تلت درهم للمبتلى ولا باع

وينتخب المؤلف أيضاً مجموعة من النصوص التى اشتهر  
بها الفنان الإسكندراني (حلال عليه) والذى كان نموذجاً  
متميزاً بحيوية تراثه الشعبى وأدائه فى الرقصات الشعبية  
بالسكاكين:

أصل ال بنا مصر كان فى الأصل حلوانى

رسم شوارع وينا فى البساتين حلوانى

سبب بلایا بنت بيضا مشيها حلوانى

مشيت وراها من مصر الجديدة لحلوان حلوانى

قالت لى يا جدد، بدال عذابك ومشيك آل غالى

روح لبويا ولا لخويا اديله المهر الغالى

نبقى حليتك زليتك وكل شيء نعملوه حلوانى (فى

الحلال).

وفى هذا الإطار يقدم لنا الأستاذ صفوت كمال عدداً من  
النصوص التى تشكل مجموعة القيم فى الشخصية المصرية  
للكثير من الفنانين الشعبيين الذين اشتهروا بهذا اللون من  
الإبداع.

وينتقل المؤلف إلى موال قصص غنائى آخر قام بجمعه من الفنان يوسف شتا «القليوبى»، وقد تميز هذا الفنان بشدة حساسيته لما يحدث فى مجتمعه وقصص مواويله - كما يذكر المؤلف - ليست من وحى خياله؛ بل يعتمد على ما يسمعه أو يقرأه من أحداث ويصوغ كل حدث فى بناء فنى تبرز عليه .. والموال الذى يقدمه بعنوان (فهيم وفهيمه) ألفه يوسف شتا على ضوء حادثة قرأ عنها فى الجرائد ويستهل هذا الموال بقوله:

١- يا فاعل الخير حبيبك كثر عملك

وتبقى محبوب وخالى من العيوب عملك

ومدام تعيش محترم بحر الكرم عملك

٢- أنا كل كام يوم بانظم دور له قيمته

وبألفه جديد لأجل تزيد له قيمته

أخذت الغرام سلوى أصل الحلو له قيمته

أجيب الجرايد يوماتى الصبح وأقراها

أشوف اللى فيها من الأخبار وأقراها

ارسمها دور فنى لأهل الفن وأقراها

كنز النباهة وكنز الفن له قيمته

ويتتابع النص الذى نظمه يوسف شتا فى ٥٤٧ بيتاً متعددة القوافى متألفة الإيقاع فى وحدات تشكل كل منها حدثاً أو موقفاً أو حواراً .. ويتوقف المؤلف بين الحين والآخر ليقدم بعض الشروحات للنص والعناصر التى تشكل بنيته العامة مشيراً إلى تكرار هذه العناصر فى نصوص أخرى مع اختلاف وظيفتها.

وختم الأستاذ صفوت كمال كتابه بهذه العبارة:

«إن الفن الشعبى بطبيعته هو فن حياة .. بكل ما فى الحياة من تألف أو تناقض .. من واقع وخيال .. من موروث ومأثور فى تواصل فنى حى ..»

وهى عبارة تحمل المضمون العام الذى يستوعبه الفن الشعبى .. أما التواصل الثقافى - ذلك المصطلح الذى أصبح يشكل منهجاً للمؤلف فى تحليل المأثور الشعبى - فهو مسألة تحتاج لمساحات أخرى لعرضها، وتقديم الشروحات المرتبطة بها .. وتكفى الإشارة هنا إلى أننا اقتربنا من وضع منهج مصرى اكتملت ملامحه فى دراسة إبداعنا الشعبى

ويعود بنا المؤلف مرة أخرى لإلقاء الضوء على الأنواع الأدبية الغنائية .. فيتوقف عند القصص الغنائى حيث يلاحظ قلة الدراسات التى تناولته وقلة النصوص العربية التى قام بجمعها جامعون موثوق بخبرتهم فى هذا المجال على الرغم من اهتمام الغرب به فيقول:

«إن هذا النوع من التعبير الشعبى الغنائى القصصى الذى يندرج تحت المصطلح الأعجمى (بالاد) Ballad لقى اهتمام الباحثين فى أوروبا نظراً لما يتميز به هذا النوع من شعبية، وبما يحمل من موروث تاريخى علاوة على ألحان موسيقاه المتميزة ..»

وقد اهتمت الدراسات الشعبية فى مصر - كما يشير المؤلف - بالقصص الدينى والإنشاد الدينى من سير بعض الأولياء والأنبياء والقديسين على الرغم من غلبة الأداء بلغة أقرب إلى الفصحى - إن لم تكن لغة فصيحة - وشعر موزون. أما القصص الشعبى الغنائى الذى يدور عادة حول أحداث واقعية وقصص غرام مطوية وعواطف جياشة فلم يلق بعد الاهتمام الواجب به .. وقد حرص المؤلف هنا على تقديم بعض النماذج من القصص الغنائى دون تدخل منه سواء فى التحليل أو التدوين حيث أثر أن يدون النص كما يؤديه الراوى فى الواقع من حيث النطق واستخدام الحروف وبخاصة حرف القاف الذى ينطق أحياناً جيماً أو همزة أو قافاً تبعاً لمنطقة الراوى ومجال أدائه وخصوصية لهجته.

ويقدم المؤلف قصة الأخوين خالد وجميل ومعهما شلبايا .. وهو نص يذكرنا فى محتواه الدرامى - على حد قول المؤلف - بالعنصر الأساسى فى قصة الأخوين فى التراث المصرى القديم، وكذلك ببعض القصص العربى مثل قصة «محمد جلال»، وكذلك بعض مثيلاتها فى التراث العربى والتى تحمل فى أعطافها عناصر من قصص يدور حول كيد النساء .. وسعى زوجة الشقيق للوقيعة بينه وبين شقيقه:

فضلت على نار حين طلع النهار بدرى

وراحت لخالد قالت له ع الكلام بدرى

ودمعه سال على الخدين من بدرى

قالت له جاني جميل باليل مرضيتش

ودخل عليا وطلب الفحشا مارضيتش

لازم يطلع ويمشى من البلد بدرى

# أغاني الحجاج

## في إحدى قرى الصعيد

جمع وتدوين: أحمد الليثي  
الراوى: عبداللطيف شهاب

«التطويح»، التى يستخدمها المؤدى فى نهاية الشطرة ليسلمها إلى التى يليها من شطرات، وهكذا.

فلننظر إلى هذه القطعة التراثية من أغاني الحجاج فى إحدى قرى مصر بالصعيد بمحافظة سوهاج، حيث يقول الحادى، وهو ممن يمتنون مهنة سوق الجمال (وهذا شائع فى معظم بلاد الصعيد، حيث إن الذين يحفظون نصوص أغاني الحجاج ويؤدونها فى ليالى احتفاليات الحج هم الجماعة (الجمالة) لأنهم، وهم يسرون وراء الجمال، يحدونها بهذه الأغاني؛ أى يحفظون على سيرهم (فى قول واحد متتابع) أثناء رحلة حمل السباخ البلدى من مكان ما إلى الحقول، أو حمل المحاصيل الزراعية إلى (المساطيح)؛ أى الأماكن الواسعة، حتى يتم درسها وتذويتها، لتنتج - بعد ذلك - الحبوب والغلال. ولذلك، يسمى الحادى: كل من يحدو الجمل ويراعيه فهو رفيق عمره فى رحلة الحياة.

● واستلهم أيضاً المصور والرسام الشعبى رحلة الحج بمختلف مراحلها فى الرسوم الشعبية التلقائية البسيطة على جدران وواجهات المنازل الريفية، وأبرز ما فيها استخدامه للجمل باعتبارها وسيلة انتقال قديمة، ثم فرع وسائله بعد ذلك إلى الباكسة والطائرة.

● وإذا تعمقنا أكثر فى سماعنا لأداء الحادى، أو من يؤدى أغاني الحج، نجد أنه يضبط إيقاعه وفق خطوة سيره وراء

الحج رحلة العمر، وزيارة الأماكن المقدسة (بيت الله الحرام وقبر النبى ﷺ) أمنية غالية عند كل مسلم فى شتى بقاع الأرض، ويظل المسلم، طوال حياته، يسعى لأن يفوز بمرضاة الله عليه فى الفوز بالحج أو العمرة، ليغسل كاهله من كل ذنوبه وخطايا.

موسم الحج موسم احتفالى شعبى دينى، يملأ قرى مصر ونجوعها بالأفراح والزغاريد والأمسيات التى يتجمع عندها أهل الصعيد فى بيت الحاج - أو الحاجة - ليحتفلوا معه، ويشاركوه فرحته بتلك الزيارة السعيدة (ويظلون الأيام والساعات الطويلة يرددون أغاني الحج الرائعة التى تصف فرحة الحاج أو الحاجة بالبشارة لنيل شرف الزيارة).

وأغاني الحجاج هذه فى اعتقادى أبدعتها الجماعة الشعبية، أيام كان السفر إلى الأراضى المقدسة بالجمال أو البواخر، وذلك قبل الطائرة ووسائل الانتقال الحديثة، حيث كانت الرحلة تستغرق أياماً وشهوراً عدة.

ويظل عطاء الجماعة الشعبية فى قرى ونجوع مصر فى هذا المضمار غنياً وثرياً على مدى الأجيال والسنين

ورغم أن غالبية أداء أغاني الحجاج يغنى بشكل مرسل حر، لاموسيقى فيه ولا آلات موسيقية، إلا أنه يتسم بالوزن والقافية والموسيقى الخفية الداخلية التى تنبع من طريقة



الجمال، وكأنه يوقع حركة الجمل وسيره على الرمال في الصحراء وهو يرفع «خفه» بهوادة وتؤدة حسب طبيعة الأرض التي يمشي عليها.

فلنلمح «المد والتطويح» في هذا الغناء الديني الذي يتميز عن كل أنواع الغناء الشعبي الأخرى وله طابعه الخاص، والذي يتفق في نوعية الغناء وطريقته بين القرى والنجوع كافة، ولكن مع اختلاف النصوص والألفاظ حسب لهجات ولكنات كل قرية وكل نجع على حدة، فانظر ماذا يقول الحادي وكيف:

لِحَدِّ الْمَخَاضِ وَدَعَّيْنِي

آه بَتِّي لِحَدِّ الْمَخَاضِ

لِحَدِّ الْمَخَاضِ عَاوَدِي

يَا بَتِّي لَقِيْتَلِي رَفَاقَه

لِحَدِّ الْمَوِيَّةِ وَدَعَّيْنِي

آه بَتِّي لِحَدِّ الْمَوِيَّةِ

لِحَدِّ الْمَوِيَّةِ وَدَعَّيْنِي

آه بَتِّي جَمِيْلَكْ عَايِيَه

لِحَدِّ الْمَدِينَةِ وَابْشِ رَيْتْ

يَا حَاجِجْ عَلَى بَابِ نَبِينَا

عَلَى بَابِ نَبِينَا رَيْتْ خَطِيْبِي

آه يُخْطَبُ وَرَاكِبْ هَجَابِيَه

فلندقق في طريقة المد والتطويح للتسليم والتسلم من شطرة إلى أخرى، ومن الأداء الفردي إلى الأداء الجماعي:

لِحَدِّ الْمَخَاضِ وَدَعَّيْنِي ي ي ي

آه بَتِّي لِحَدِّ الْمَخَاضِ

لِحَدِّ الْمَخَاضِ عَاوَدِي ي ي ي

يَا بَتِّي لَقِيْتَلِي رَفَاقَه

### أغاني الوداع:

مَا بَيْنَ الْبُحُورِ مَا رَايَحَه فِينِ

يَا حَاجِجْ وَبَيْنَ الْبُحُورِ

مَا بَيْنَ الْبُحُورِ مَا رَايَحَه أَزُورِ

النَّبِيَّ وَأَشْهُوفِ الرَّسُولِ

وبين الجبال ما رايحه فين

يَا حَاجِجْ وَبَيْنَ الْجِبَالِ

مَا بَيْنَ الْجِبَالِ مَا رَايَحَه أَزُورِ

النَّبِيَّ وَأَشْهُادِ الرَّسُولِ

وَصَايْتِكْ عِيَالِي مَا رَايَحَه أَزُورِ

وَصَايْتِكْ عِيَالِي

يَا ضِلَّةَ بَلَدْنَا وَالسَّمَاحِ يُوْدَه

يَا بَيْتِي وَضِلَّةَ بَلَدْنَا

يَا ضِلَّةَ بَلَدْنَا رَايَحَه أَزُورِ

السَّبِيَّ وَآدَى الزَّيْنِ طَلَبْنَا

يَا ضِلَّةَ قُصُورِي وَالسَّمَاحِ يُوْدَه

يَا بَيْتِي وَضِلَّةَ قُصُورِي

يَا ضِلَّةَ قُصُورِي وَالسَّمَاحِ يُوْدَه

يَاوَلَادِي وَرَايَحَه الرَّسُولِ

### المحمل النبوي:

فِي خَشْمِي حَلَاوَه يَا مَدِيحِ النَّبِيَّ

فِي خَشْمِي حَلَاوَه

فِي خَشْمِي حَلَاوَه مَحْمَلَكْ يُوْدَه

يَا نَبِيَّ وَسَارَ فِي الطَّرَاوَه

فِي خَشْمِي هَدِيَه يَا مَدِيحِ النَّبِيَّ

فِي خَشْمِي هَدِيَه

فِي خَشْمِي هَدِيَه مَحْمَلَكْ يُوْدَه

يَا نَبِيَّ وَسَارَ فِي الْعَشِيَه

### رحلة الجمال:

يَابُورْ أَرْبَعْ مَرَاوِجْ يَا بَابُورْ أَنْسَفَرْ

يَابُورْ أَرْبَعْ مَرَاوِجْ

يَابُورْ أَرْبَعْ مَرَاوِجْ رَفْعُولُكَ الْعِلْمَ

عَلَى جَدَّه رَايَحْ

عَلَى جَدَّه رَايَحْ رَفْعُولُكَ

الْعِلْمَ عَلَى جَدَّه رَايَحْ

عَرِفْتُهُ يَغْنَى وَرَأَ قَطْرَ الْجَمَالِ

عَرِفْتُهُ يَغْنَى

عَرِفْتُهُ يَغْنَى بِالْقَمِيصِ وَاللِّبَاسِ

وَكَفَفَهُ الْمُحَنَى

بَطُولُهُ الْهَلَالِي وَسَطَ قَطْرِ الْجَمَالِ

عَرِفْتُهُ يَلَالِي

عَرِفْتُهُ يَلَالِي بِالْقَمِيصِ وَاللِّبَاسِ

بَطُولُهُ الْهَلَالِي

صَغِيرُ شَرَارِهِ وَسَطَ قَطْرِ الْجَمَالِ

صَغِيرُ شَرَارِهِ

صَغِيرُ شَرَارِهِ مَازَعَنَتَهُ فِي الْجِبَالِ

تَبْكِي الْحِجَارَ

تَبْكِي الْحِجَارَ مَازَعَنَتَكَ فِي الْجِبَالِ

تَبْكِي الْحِجَارَ

صَغِيرُ يَا عَيْنِي مَا حَاجَ مِنْ لِقِينَاهُ

صَغِيرُ يَا عَيْنِي

صَغِيرُ يَا عَيْنِي وَقَعْدَتُهُ

فِي الْجِبَالِ تَبْكِيكَ يَا طَيْرِي

تَبْكِيكَ يَا طَيْرِي مَا قَعْدَتُهُ فِي الْجِبَالِ

تَبْكِيكَ يَا طَيْرِي

## الخاتمة

من أبرز المظاهر الاحتفالية في مناسبة الحج «خروج الحاج أو الحاجة، أو مجموعة «الحجاج، أو «الحاجات، من قرية واحدة بما يسمى «النوبة»، وهي عبارة عن مجموعة من حملة البيارق والأعلام الصوفية والطبول الكبيرة والصغيرة ونقاره والبازة، تمشي أمام الحاج أو الحاجة، وتذق دقّتها الموالديه (النوبة) إعلاناً لقرب خروج الحاج من بيته أو استقبالاً له على محطة بلده بعد عودته ووصوله بالسلام من الحج وتأتي من فترة العصر تذق، أو حسب توقّيت خروج الحاج، المهم أنها تحضر قبلها بساعتين لتذق أمام بيته حتى خروجه.

وهناك تشابه كبير في بلاد الصعيد في حركات المد والتطويح في غناء أغاني الحجيج والعديد، وهناك أيضاً تشابه في أغراض هذا الغناء وتقسيماته، كوصية الحاج على أبنائه الصغار أو بناته. كما أن هناك تشابهاً واضحاً في اتساق المقامات اللحنية والأدائية بين هذين اللونين من الغناء (العديد والحجيج).

ومن المظاهر الاحتفالية مشاركة الأهل والأحباب والجيران للحاج في تقديم الطيور والشاي والسكر والنقود فيما يسمى (بالنقطة)، يقوم الحاج بردها بعد عودته كما يحدث في الزواج، بوصفه عرفاً اجتماعياً، وذلك بشراء هدايا ومسابح وملابس وأقمشة من عند النبي فيها ريحة الأرض الشريفة. وعند عودة الحاج، يستكمل الواجب الاجتماعي من خلال الأقارب بأن ينزل على مندرّة (العيلة) ليحتفلوا به، ويقدموا وجبات الغداء والعشاء للناس القادمين للتهنئة وتقديم المباركة بالحج المبرور والعودة السالمة الغانمة.

## الهوامش

شراره.. صغير مثل البط الشراره الصغير

قطر.. مجموعة الجمال

النص.. من قرية ساحل طهطا مركز طهطا محافظة سوهاج

الراوي: الشيخ/ عبداللطيف شهاب



# ذكريات فولكلورية

## يا ليل .. يا عين

### توفيق حنا

«إلى روح الصديق عبد الحميد يونس.. أول من نشر لى.. (يا ليل يا عين) فى جريدة الجمهورية فى ١٩٥٤/٩/٤.

«إلى روح الصديق عبد المنعم محمود عبد الله ابن الإسكندرية .. أول من حكى لى (يا ليل يا عين)».

«كان صديقى منعم فناناً صادقاً يملك قلباً كبيراً وعقلاً مستثيراً.. عاش مناضلاً فى سبيل تحقيق قيم الوفاء والعدل والخير والحرية والجمال».

أكتب هذه الكلمات تحية للفنان العظيم يحيى حقى مؤلف كتاب «يا ليل يا عين».. الذى تحمس للحكاية وكان وراء تجسيدها فى استعراض موسيقى غنائى أخرجه الفنان الكبير زكى طلبات وأبدع موسيقاه الفنان القدير عبد الحليم نويرة وكتب أغانيه الصديقان الصادقان على أحمد باكثير وزكريا الحجاوى..

صدر كتاب «يا ليل يا عين» عام ١٩٨٦.

\*\*\*

صيف عام ١٩٤٤ :

كان يقال إن هاتين الكلمتين من أسماء الطيور، وقيل إنهما كلمتان قبطيتان معناهما «افرح يا قلبى»، وقيل، أيضاً، إن حرفى اللام والعين يستعين بهما المغنى الشعبى وهو يردد هما على تدريب صوته وإعداده حتى يتسلطن قبل غناء الموال.. وكأنها تقاسيم صوتية..

ذات مساء فى الإسكندرية وأنا أسير على الكورنيش.. مع صديقى منعم (عبد المنعم محمود عبد الله) وكنا نتحدث عن الفلسفة والشعر وعن الموال الشعبى.. ومن بعيد تأتى إلينا أصوات ارتطام الموج بشاطئ البحر.. متى انتهى الحديث إلى هذا النداء «يا ليل يا عين» يفتتح به المغنى الشعبى مواويله..



ولكن صديقى منعم قال لى إنه استمع إلى حكاية هذا النداء من الحلاق الأسطى «ياقوت» الذى يقع دكانه - أو صالونه - فى حى باكوس ..

قال الراوى:

«كان .. يا ما كان فى سالف العصر والأوان، كان صياد فقير يعيش وحيداً فى كوخ صغير .. كان قانعاً وسعيداً بحياته البسيطة ..

وذات يوم، والفجر ينشر نوره ويبدد بأصابعه الوردية ظلام الليل، حمل الصياد شبكته واتجه إلى البحر كما هى عادته كل صباح، وهناك ألقى شبكته داعياً الرزاق الكريم أن يمنحه رزق يومه .. وبعد قليل سحب الشبكة وكانت فارغة، ألقاها مرة ثانية، وعندما أخرجها وجدها فارغة أيضاً، ولم ييأس الصياد وألقاها للمرة الثالثة، وأحس بثقلها وهو يشدها إلى الشاطئ، وفرح الصياد إذ توقع رزقاً وفيراً.

وما أن استوت الشبكة على الشاطئ حتى قفز منها شاب، وفزع الصياد من هذه المفاجأة التى لم يكن يتوقعها، ولكن الشاب طمأن الصياد بصوت هادئ وقال له:

- لا تخف أيها الصياد، أنا «ليل»، ابن سلطان البحر، دفعتنى الشوق إلى الناس وأرض الناس إلى الخروج من عالم البحر، واخترتك لتكون دليلي فى رحلتى .. والآن أطلب منك أن تعدنى وتقسم لى أن تكون صديقاً وفيّاً، ويوم أن تفكر أو تنوى على خيانة هذه الصداقة فسوف أعود إلى البحر، ولن ترانى مرة أخرى .. ذلك لأن الوفاء هو أقدس قوانين شريعة البحر، وعقاب الخيانة هو الفراق الأبدى .. ولكن الصياد طمأن ليل وعاهده أن يكون له - إلى الأبد - الصديق الوفى، وأقسم له على ذلك.

وبدأ الصديقان رحلتهم فى أرجاء المسكونة .. أخذوا يطوفان فى بلاد الله، من الجبال إلى السهول، ومن الغابات إلى الصحارى، وزارا المدن الكبيرة ببيوتها وقصورها وحدائقها، وشاهدا القرى والنجوع، وقابلا بشراً من كل الأجناس، والألوان، يتحدثون بكل اللغات واللهجات، واستمعا إلى الأغاني وإلى الحكايات وإلى الأساطير من كل أركان الدنيا ..

وأخيراً وصل الصياد مع «ليل» إلى مدينة كبيرة، وكان يحكم هذه المدينة سلطان عظيم الشأن، وكانت له ابنة وجيدة تدعى «عين»، وكانت «عين» على درجة عالية من الحسن والجمال والذكاء، وكانت «عين» ترفض كل من كان يتقدم لخطبتها من الأمراء والوجهاء، إذ كانت تعتقد أن كل هؤلاء

الخطاب يريدون التقرب من السلطان، كانت الأميرة تحلم بإنسان بسيط يريد لها لا لأنها بنت السلطان. وأخذت «عين» تبحث عن هذا الزوج الذى يملك هذا القلب الذى يحمل لها الحب والوفاء.

وذات ليلة وجدت «عين» الصياد وهو ساهر يحرس صديقه «ليل» الرافد بجواره .. وعندما يروى لها الصياد قصته مع «ليل» .. يتعلق قلبها به، وتجد فيه حلمها الذى تبحث عنه .. وترى «عين» للصياد قصتها وتطلب منه أن يصبح زوجها لها، ولكنه يذكر عهده وقسمه لصديقه، ويرفض - وهو حزين - طلب «عين» .. فلو ترك صديقه «ليل» فإنه يخون العهد ويحنت بالقسم ويعود «ليل» إلى البحر ولن يراه أبداً، ولكن «عين» لا تفقد الأمل وتغوى الصياد بكل الوسائل كي يترك صديقه، سيسكن معها فى قصر من ذهب وفضة، وسيصبح سلطاناً على المدينة بعد موت أبيها الذى تجاوز عمره الثمانين عاماً، سوف يملك وهو معها الجمال والمال والسلطان.

كان على الصياد أن يختار وأن يتخذ قراراً .. إما «ليل»، وإما «عين» ..

ويضعف الصياد وتنكسر صلابته ويغلبه إغراء وإغواء عين، ويوافق أن يترك صديقه ..

وما إن يتخذ الصياد هذا القرار حتى يختفى «ليل» الذى كان رافداً بجواره، وتختفى «عين» أيضاً؛ إذ كيف ترضى بالصياد زوجاً بعد أن خان صديقه ..

ويندم الصياد ويأخذ فى صوت حزين ينادى:

يا ليل .. يا عين ..

\*\*\*

هذه هى حكاية يا ليل يا عين وكم كنت أود أن أسجل رواية ياقوت بلهجة الإسكندرانية وبكلماته .. وبصوته .. فأنا هنا أروى الحكاية عن صديقى منعم عن الأسطى ياقوت.

\*\*\*

وكنت فى ذلك الوقت، فى الأربعينيات، غارقاً فى قراءتى عن المدرسة الرومانتيكية فى فرنسا وإنجلترا وألمانيا، وكنت معجباً بالمدرسة الرومانتيكية الألمانية. وكنت قد قرأت قصة الرومانتيكى الألمانى فريدريش فوكيه «اندين» التى نقلها إلى العربية الدكتور عبد الرحمن بدوى (١٩٤٣) ..

وجدت تقارباً كبيراً بين قصتى «اندين» و«يا ليل يا عين»؛ فالقستان تنبعان من البحر المتوسط، ولكن هناك هذا الفرق

الدقيق بينهما، ذلك لأن «اندين» تقوم على الحب.. بينما تقوم «يا ليل يا عين» على الصداقة.. كما أن عقاب الخيانة في قصة «اندين» أن يموت الفارس الخائن يقبله من حبيبته «اندين» (ابنة البحر)، بينما نجد عقاب الصياد الخائن في قصة «يا ليل يا عين» أن يفقد الصديق وعين ويبقى طوال حياته نادماً وينادى - بلا مجيب - على الاثنين: ليل وعين.

وأخذت أحكى حكاية «يا ليل يا عين» لكل من أقابله من الأصدقاء.. حتى حكيتها للصديق على أحمد باكثير، الذى أعجب بها حتى أنه أبدع منها مسرحية نشرها فى مجلة الهلال فى بداية الخمسينيات.. ولكنى لم أطلع عليها.. حتى الآن.. ولكن إدوار ينى سعد قرأها وحولها إلى دراما إذاعية أخرجها عثمان أباطة فى ١٩٥٥/١/١.. وفوجئت أنا بالاستماع إليها دون الإشارة إلى على أحمد باكثير.. ولعل الصديق باكثير لم يذكر أنه اعتمد، وهو يكتب المسرحية، على حكايتى التى رويتها له..

\*\*\*

## خريف عام ١٩٥٤

لعل القارئ يتساءل لماذا لم أكتب هذه القصة.. وأعترف هنا أنى ترددت كثيراً قبل أن أقدم على الكتابة.. ذلك لأن الكتابة تتطلب - بالضرورة - أن يقدم الكاتب - ناثراً أو شاعراً - شيئاً جديداً.. ولن تتحقق هذه الإضافة إلا بمعرفة واسعة شاملة للقديم... ولكنى بدأت الكتابة.. كتبت كلمات عن «الهرم»، حملها صديقى على أحمد باكثير إلى الصديق يوسف السباعى الذى نشرها فى العدد الأول من «الرسالة الجديدة»، وكانت كلمتى الثانية فى المجلة نفسها عن «زقاق المدق»، رائعة نجيب محفوظ، وكانت كلمتى الثالثة عن «يا ليل يا عين» التى نشرها الصديق عبد الحميد يونس فى ١٩٥٤/٩/٤ فى جريدة «الجمهورية»، واجتهدت أن أحكى الحكاية فى أبسط صورة قصصية.. وضعت لها هذه الافتتاحية القصصية الشعبية «كان.. يا ما كان»، وختمتها بهذه النهاية القصصية الشعبية «توتة توتة فرغت الحدوتة».

\*\*\*

## عام ١٩٥٥

نقلت إلى مدينة قنا بحكم عملى فى وزارة التربية والتعليم.. وكان أن قامت مصلحة الفنون وكان الكاتب الكبير يحيى حقى أول مدير لها.. واشترك معى فى هذه «المصلحة» الصديقان نجيب محفوظ وعلى أحمد باكثير..

ومن قنا أرسلت حكاية «يا ليل يا عين» إلى يحيى حقى مع مقدمة عن اللوحات الشعبية التى يمكن تقديمها مع أحداث الحكاية الشعبية.. وهنا أترك الحديث ليحيى حقى فى كتابه عن «يا ليل يا عين» فى الفصل الثالث عشر تحت عنوان «الأسطورة».. وذلك أثناء تفكيره فى تقديم أوبريت شعبى ضمن أنشطة مصلحة الفنون..

«جاء دور البحث من حيث الموضوع عن فكرة تكون بمثابة الخيط الذى يربط بين هذه الألوان (من الفن الشعبى)، ثم يقول «كانت غاية أملنا أن يكون الموضوع مشتقاً من أسطورة شعبية، لم تمت، لها شعار لا يزال يجرى على الألسن، وإن لم يعرف أصحابها معناه ولا تفاصيل حكايته، نريد أن ننفذ من خلال الأسطورة إلى وجدان الشعب والتعبير عنه، حتى يقول «وذاث يوم وأنا ملخوم كعادتى.. جاءنى كوم البريد فزادنى لكمة، فتحتة فوجدت بينه خطاباً من الأستاذ توفيق حنا، وكنت لم أسعد بمعرفته بعد، يتطوع بالاقتراح علينا بأن ننتفع بوجه من الوجوه بأسطورة «يا ليل يا عين»، ثم يضيف يحيى حقى «كان خطاب توفيق حنا هو المواجهة، الورد الذى ربط جاموستنا السارحة. كان خبطة الفأس فى الرأس. أزعنا الأفكار الأخرى، تستحق ما جرى لها لأنها خابت فى مهاجمتنا والاستيلاء علينا، وتمسكنا بفكرة «يا ليل يا عين»، على أن نفصل عليها ثوب استعراض الفنون الشعبية الذى يسمح بتقديم الصعيد والقاهرة وسواحل الدلتا».

وفى الفصل الرابع عشر يقول يحيى حقى بعد أن اتخذ قراره بشأن «يا ليل يا عين»:

«جاءنا الفرج وزال التردد حين لمعت أمامنا - بفضل اقتراح من توفيق حنا - أسطورة «يا ليل يا عين». واستقر الرأى أن نشد منها الخيط الرفيع الذى يربط لوحات الفنون الشعبية.. ولعل يحيى حقى ومن معى فى مصلحة الفنون حاولوا البحث عن نص مكتوب لحكاية «يا ليل يا عين»، إذ يقول «عبثاً نحاول العثور على نص مكتوب يروى هذه الأسطورة. ويعترف توفيق حنا إلى اليوم أنه لم يقرأها فى كتاب، بل سمعها شفاهاً من صديق فنان (عبد المنعم محمود عبد الله) عن حلاق فى الإسكندرية اسمه ياقوت. اسم أسطورى هو الآخر».

ويبدو أن يحيى حقى لم يكن مقتنعاً بنص «يا ليل يا عين» كما سجلته فى خطابى.. (أو لعل خطابى كان قد ضاع.. والله أعلم بالصواب!).. وذلك يتضح وهو يحاول تلخيص أصوات «يا ليل يا عين» بأسلوبه الجميل.. الساخر.. يقول «إن ليل هو



ابن ملك البحر، وأن عين هي ست الحسن والجمال بنت السلطان، أو على الأقل بنت شاهبندر التجار. وكان ليل يخرج للناس في صورة فتى من البشر، وارتبط بصداقة متينة بصياد وتعهدها على الإخلاص والوفاء وكنم السر، كان ليل يضع في شبكة هذا الصياد كلما ألفاها رزقاً واسعاً من أطيب السمك، ولكن يحيى حتى لا يكمل الحكاية ويقول ساخراً: «ويقتضى المنطق والتلف وعشم الناس أن عين وهي ترفض أحسن العرسان جاهاً ومالاً - واحداً بعد الآخر - ستنتهي بالزواج من ليل حينما يسعى لخطبتها ويعيشان في تبات ونبات لهما خلفه من الصبيان والبناات».

ويسخر يحيى حتى من نهاية الأسطورة - كما يتذكرها - ويقول: «ولكن بدلاً من هذه النهاية السعيدة المرتقبة تفاجئنا الأسطورة بنهاية حزينة. فالصياد قد ضاق ذرعاً بالوفاء لأن حملة ثقيل، وحلت له الوشاية لأنها لذیذة، وكشف عن سر صديقه، فحذر أهل «عين» من أن «ليل» سيسحبها معه تحت سقف البحر لتعيش في قصر أبيه، حينئذ اختفى «ليل» بعد أن علم أن عالم البشر مقام الغدر، ثم يتساءل يحيى حتى - ساخراً: «هل قضى نحبه كعداً أم عاد إلى موطنه؟ الله أعلم. واختفت «عين».. هل قضت كذلك نجبها كعداً أم لحقت بعريسها في قاع البحر؟ الله أعلم، ولقى الصياد جزاءه على غدره، فقد انقطع رزقه وعضه الفقر بنابه». وهذا يؤكد أن خطابى كان قد اختفى.. كيف؟ الله أعلم! وأن يحيى حتى أحب هذا النداء «يا ليل يا عين» ثم اعتمد على ذاكرته وعلى باكتير والحجوى في اصطناع قصة لهذا النداء.. وذلك أن النهايتين اللتين ذكرهما يحيى حتى - السعيدة والحزينة - غريبتان ويعيدتان كل البعد عن النص الذى سجلته في خطابى، ثم يقول أخيراً: «وينبغى الاعتراف إذن أن حقيقة أسطورة «يا ليل يا عين» قد ضاعت، وينبغى أن نبحث عن تفسير جديد لالتزام المطربين عندنا مناداة «يا ليل يا عين»، فى مطلع تجليهم وسلطنتهم، ثم يقرر «أعتقد أن «يا ليل يا عين» لا تمت لأسطورة قديمة، على الأقل، إلى أن نعثري على نص نظمته له، وإنما نستند إلى سبب لفظى وآخر معنوى.. السبب اللفظى هو صلاحية الكلمتين ليل وعين لتمرير صوت المطرب لحناً فى النطق، كل كلمة من ثلاثة حروف فحسب؛ ولأن لكل منهما حرف معدود يتيح للصوت أن يتموج وأن يعلو ويهبط.. وحرف النون له غنة، وحرف اللام له دلال حين يبرهن طرف اللسان على براعته فى نطقه، أما السبب المعنوى فلأن الليل هو عالم الأسرار والاسترواح بعد العناء، هو الوقت الحنون الذى يفزع فيه العاشق المهجور لنفسه،

ولوجيعته، وهو جو السمر إن شاء أن يبيت شكواه لخلاته أو للنجوم، والعين تمثل القدر والمكتوب، وهى أول شىء فى الإنسان يلم بسطوره، وهى أغلى جوهرة يملكها، وحبّة العين هى وصف الحبيب، ثم يقول فى نهاية هذا التفسير الجميل مقررًا «فالمناداة بيا ليل يا عين هى أفضل مدخل للمطرب لتمرير صوته، لترقيق القلوب، للشكوى من القدر، للثناء للنفس، هذه النغمة التى يهر.. صر».

وهكذا يعود يحيى حتى إلى التفسير الشكلى للنداء.. وهكذا ضاعت حكاية «يا ليل يا عين» التى سجلتها فى خطابى للفنان الكبير يحيى حتى..

ثم نجد يحيى حتى فى الفصل الخامس عشر يوضح لنا كيف انتهى إلى موضوعه الجديد لهذا النداء «يا ليل يا عين»، تحت هذا العنوان «البنت والولد»:

«من عادة بعض الناس أن يقلبوا الجورب أولاً لى يلبسوه من بعد معدولاً. هكذا فعلنا برواية توفيق حنا لأسطورة «يا ليل يا عين» التى أرادت أن يكون ليل - الولد - ابن ملك البحر، هو الذى سيقب منه ثم يغطس فيه حين يتكشف له الغدر فى عالم البشر ويخيب حبه لـ (عين - البنت). واختفت عين، أيضاً، لا يدرى أحد كيف، ربما ماتت غماً بعد فراق الحبيب، ربما لحقت به لتكفر بعناقها له عن سيئات خائنه، تضحي بكل علاقتها بعالم الأرض لتعيش معه تحت سقف البحر... قلبنا الوضع كالجورب فجعلنا عين - البنت لا الولد - هى التى تكون من سلالة ملك البحر - بنته - ربما بنته الوحيدة، حورية يجلب بهاؤها عن الوصف، «ست الحسن والجمال» بنت السلطان لا تصلح إلا وصيفة لها، أما ليل - الولد - فقد جعلناه، لا زراية بل انتصافاً له، فتى فقيراً من الصيادين لا تفرقه عن الفلاحين الكادحين، لا هو ابن ملك بحر ولا ابن سلطان ولا حتى شاهبندر التجار».

ثم يبرر لنا يحيى حتى قلبه للأسطورة - على حد تعبيره - يقول «نشأنا وآذاننا ملأى بأساطير عن حورية البحر، سواء أكان تمامها من خلقة البشر أم كان نصفها الأسفل من خلقة السمك، ربما جاء من هنا قولهم عن المرأة «تلعب بديها».

ولعل القارئ يتساءل معنى لماذا لم يحاول يحيى حتى مع الزملاء العاملين معه فى مصلحة الفنون أن يستفيدوا بواحدة من هذه الأساطير التى «نشأنا وآذاننا ملأى بأساطير عن حورية البحر» ثم يقول يحيى حتى ساخراً: «ليست هناك أسطورة واحدة عن حورى ذكر، له شارب ولحية نابذة ويطلع لنا من البحر» ثم يقول «وحيث جعلنا «ليل» من الصيادين



الفقراء، كنا نصدر عن عقلية العصر الذى ينادى بالاعتراف بالكادحين، بإزالة الفروق بين الطبقات، أردنا تجديد الكادحين.

ويقول يحيى حقى أخيراً ملخصاً ما انتهت إليه المائدة المستديرة لمصلحة الفنون:

«الخطط الكروكية التى رسمناها للأسطورة بعد قلبها كانت كما يلي:

نرى اللوحة الأولى لقاء عين بليل فى موطنه بالصعيد، ولكن عين تريد أن يعيش معها ليل فى قصر أبيها تحت سقف البحر، فتسحب أمامه مستدرجة له وهى عالمة أنه سيجرى وراءها وغايتها الوصول إلى البحر فى الشمال. هذا اللقاء فى الصعيد سيكون نكأة لنا لأن نقدم فى اللوحة الأولى ما نستطيع تقديمه من الفنون الشعبية المنتمية للصعيد..

اللقاء يتم فى القاهرة وسط مواكب الطرق الصوفية وألعاب الكراكرز وخيال الظل (اللوحة الثانية) وفى اللوحة الثالثة نكون قد بلغنا البحر وخالطنا مجتمع الصيادين وبدو الصحراء الغربية. ستختفى عين فى البحر ويلحقها ليل ويختفى معها أيضاً. وينبعث من تلك اللحظة النداء عليهما «يا ليل يا عين، أين أنتما؟ أين ذهبتما؟ متى تعودان؟!

ونكون اللوحة الثالثة نكأة لنا لتقديم الفنون الشعبية التى يختص بها ساحل مصر الشمالى الغربى».

ثم يقول لنا يحيى حقى أخيراً «سلمنا الهيكل التخطيطى إلى الأساذ المرحوم على أحمد باكثير ورجونا من الأستاذ الكبير- كبير من يومه- نجيب محفوظ أن يضمن لنا أن النص قد ارتضى ذوقه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، فالكمال لله وحده، والقان عسير الرضا بطبعه، لم نكن نريد مسرحية ولا حتى أوبريت، مطلبنا عرض غنائى راقص. لذلك كرهنا أن يطول الحوار فى هذا العمل. نريد كلمة ورد غطاها بين وقت وآخر».

ما الذى دعا يحيى حقى إلى تأليف هذا الكتاب عن «يا ليل يا عين».. ونجد الجواب فى الفصل السادس والعشرين حيث يقول: «قصدت بذكرياتى عن «يا ليل يا عين»، أن أرخ لمولد أول فرقة للفنون الشعبية فتحت الباب لكل الفرق المماثلة والمقلدة لتدخله بعدها، وأردت أن أكشف عن علاقة التأثير بين تطورات الفن وتطورات أعراف المجتمع وتقاليد».

ويقول يحيى حقى فى الصفحة الأخيرة لهذه الذكريات:

«ولكن الصحافة- والشهادة لله- كما اجتمعت على الهجوم، اجتمعت على الثناء بعد أن أتم زكى طليمات طبخته

وارتفع الستار عن أول حفلة. بدأنا العرض فى أوائل سبتمبر سنة ١٩٥٦ فى دار الأوبرا، لأول مرة دخلتها جموع غفيرة من أبناء الشعب الكادح، فرحنا بهم أشد الفرح، كانت من قبل حراماً عليهم.

وفجأة وقع عدوان ٢٩ سبتمبر ١٩٥٦، فوضعنا «يا ليل يا عين» فى الدرج، ثم يقول «لم نكن نحسب أن «يا ليل يا عين» وهى تتعرض للتأجيل قد ألم بها الموت فإنها لم تر النور بعد ذلك. السؤال الآن: أين أغانيها؟ أين نوتتها؟ الله أعلم».

وأقول وأنا حزين كل الحزن للإجابة على أسئلة يحيى حقى احترقت دار الأوبرا واحترق معها كل ما يتعلق بهذا العمل الافتتاحى الكبير، والذى يحمل هذا النداء، هذه الافتتاحية الشعبية الغنائية «يا ليل يا عين».

\* \* \*

وليسمح لى القارئ أن أسجل هنا رأى ألفريد فرج عن «يا ليل .. يا عين» الذى نشره فى مجلة «الهدف» فى شهر أبريل ١٩٥٧، وكنت قد أعطيته نسخة من حكاية «يا ليل .. يا عين» التى أرسلت نصها إلى يحيى حقى.

يقول ألفريد فرج بعد رواية حكاية «يا ليل يا عين»:

«أفترض مجرد افتراض أن القصة التى نبه إليها توفيق حنا وبالشكل الذى صاغها فيه هى قصة شعبية فأول ما يتضح من هذا النص أن «قيمة الوفاء» محوره الأساسى.

فالقصة فى ظاهرها تعلق علاقة ليل بالصياد على وفاء كل منهما للعهد، كما تعلق على الوفاء فى مشكلة اختيار رفيق الحياة- الزوج- أهمية أعظم من أهمية النسب والإمارة. فالصياد كائن متفوق طالما يحفظ عهده ويفى بقسمه لصاحبه حتى ليفوق فى عيني الأميرة الفاتنة أمراءها وعظماءها.

القصة فى ظاهرها تعلق من قدر الوفاء بوصفه خلقاً وقيمة اجتماعية ولكن هذا هو ظاهر فحسب. فالقصة قبل ذلك تكشف الأستار عن وجدان الشعب وكنوزه النفسية والفلسفية الخافية حتى عليه.

القصة تكشف عن شعور عميق بأن وفاء الصياد نشاط عاطفى موضوعه البحر، وخلق مرتبط بالحرفة؛ فالصياد إنما يعطى عهده لتلك القوة غير المنظورة الكامنة فى البحر، القوة التى تعطى الرزق وتمنعه، التى تثير الموج والموت عليه أحياناً، وتمنحه الطعام والحياة أحياناً.. هذه القوة السحرية المخوفة والمحبوبة فى الوقت نفسه، والتى تربط الصياد جسداً وروحاً وتصنع آلامه وآماله، وتثير فيه أحلامه وأوهامه،

وتحدد تحديداً نهائياً عقائده عن الحياة والعلاقة الاجتماعية وعن الخلق.

والقصة قبل ذلك أيضاً تضع خيطاً «تراچيدياً»، بالمعنى الحرفي للكلمة؛ فالصياد يلاقى هذه القوة السحرية فى شخص ليل ويرتبط بها ارتباطاً خلقياً واجتماعياً وفلسفياً بميثاق وقسم، فيقف بخلقه الصارم ويضعفه الإنسانى يواجه مصيره، ومصيره هنا ليس مفروضاً عليه ومرسوماً من قبل، كما يصور اليونانيون القدامى المصير، ولكنه مصير الحر المختار.

والصياد يقف لحظة فى مواجهة هذا المصير ليختار أحد وجهيه.. الدنيا أو الحرفة، الدعة أو الكوخ، الأرض<sup>(١)</sup> أو البحر، الولاء لمطالب النفس العاجلة والملاذات أو الولاء للقوة السحرية التى تأسر قلبه برويا الحياة والموت، وتربط روحه بقيمة العمل.

وهو، بعد، بشر قوى وضعيف.. قوى حتى ليقاوم الإغراء بالترف والدعة ويتمسك بالعهد والقسم، وضعيف حتى ليلين للإغراء وتهفو له نفسه.

هو قوى وضعيف من أى وجه رأيته، ولكنه على أى الوجهين يواجه قدراً متعسفاً سيطش به على أى الحالات، ويجرده من المطمحين ومن الحيائين، ويتركه لفاجعته ينشد مواويله الباكية على مر العصور، وقد نهب القدر الغاشم كل آماله وجرده من أحلامه وفرض عليه العنت فى رزقه وفى حلمه بالحياة الناعمة.

والقصة بعد ذلك فيها توقيير لعلاقة الإنسان بحرفته؛ فعلاقة الصياد بالبحر تقوم على عهد وقسم وارتباط لا يصح أن يشرك فيه، والتزام بالوفاء والخلوص له والتفانى فيه. القصة تصوغ قيمة «العمل، الإنسانى بالحرفة فى عقيدة خلقية عالية، وتضع فى مقابلها إغراء عنيد لا يقاوم لتؤكد قوتها ورسوخها وصلابتها.. هذا إذا صح افتراض الأول أن «يا ليل يا عين، قصة شعبية».

ثم يقول ألفريد فرج:

«فما الذى صنعه مصلحة الفنون بالأسطورة كما نبه إليها توفيق حنا بمعالمها التى ذكرتها.

لقد ألغت المصلحة شخصية «ليل، لأنه جزء من عنوان الأسطورة ويلزم للغناء قد لصقت الاسم بالصياد.. هكذا!

أما «عين، - ابنة السلطان - فقد جعلت منها مصلحة الفنون جنية تسكن فى النيل وفى بحيرة المنزلة أيضاً.

وجعلت صياد الصعيد بلا مبرر معقول يذهب ليصطاد فى المنزلة ويمر بالقاهرة وفى خلال كل هذا ضاعت معالم القصة تماماً، وأصبحت القصة كما تقدمها مصلحة الفنون من إنشائها لحماً ودماً.

وفى خلال التخليط العجيب الذى لا أرى له مسوغاً معقولاً طمست مصلحة الفنون كل «الأسطورة الشعبية التى نبه إليها توفيق حنا.

ولو كانت مصلحة الفنون قدمت قصة ذات وزن بدلاً من النص الشعبى فلربما كانت تستطيع أن تتلمس عذراً ما، ولكنها قدمت بدل النص الشعبى - الذى أراه على مستوى فنى رفيع - قصة أقل إحكاماً فنياً، وأقل دلالة على الوجدان والفكر الشعبى، وأضعف فى مستواها الفنى. القصة التى تقدمها فرقة اللوحات الشعبية ملخصها أن ليل (الصيد هنا) من إقليم الصعيد وخطيب ابنة عمه «خضرة، يقع فى حب الجنية «عين، التى تخرج إليه من النيل لتدعوه إلى مرافقتها إلى موطنها فى قاع الماء.. ولكنه خاف أن يتبعها، وهو فى نفس الوقت مسلوب بحبها، مأخوذ بجمالها، وتلحظ عليه خضرة السهوم والانسحار، فتبلغ أباه الذى يصحبه مع خضرة إلى رحلة صيد إلى بحيرة المنزلة، وهناك تظهر له عين من جديد، ويعاوده الإنسحار والسهوم فيصحبه أبوه إلى أحد الموالد فى القاهرة حيث يظن الجميع أنه قد شفى من دائه.. فيعودون إلى الصعيد ليتزوج ليل من خضرة. وفى ليلة عرسه تبدو له «عين، وتعاود إغراءه لمرافقتها إلى قاع النهر.. وتنجح هذه المرة ويغوص ليل فى الماء مع جنيته الجميلة.. والقرية كلها تنادى فى حزن وأسى «يا ليل.. يا عين».

واضح من هذه القصة أن الصياد - إنسان القصة - لا يواجه مثل الاختيار الفلسفى الفاجع الذى تضعه فيه القصة الشعبية، بل إنه ليببدو فى نص مصلحة الفنون ضعيفاً يتراوح بين الضعف ومقاومة هذا الضعف، فهو إذ يختار لا يختار إلا بين الحياة والموت، وهو يقاوم عن مجرد تعلق غريزى بالحياة، ثم يغلبه ضعفه فيموت، وهو فى حالته خاضع لقوة خارجة عنه مأخوذاً بها مسلوباً حتى ليعجز عن العمل وعن مشاركة أبيه فى الصيد. هو كائن هزيل أصفر الوجه يثير الرثاء وفاقد أى قدرة على الإنتاج، وهو يعد البطل الذى تلتقى عنده عواطف المتفرجين لتمثله ولتصنع منه مخيلاً نموذجاً وقوة.

ويقول ألفريد فرج أخيراً:

«ولا أريد هنا أن أجرد مصلحة الفنون - والفرقة - من فضلها العظيم فى محاولتها إنشاء برنامج مسرحى للفن



والإغراء - الإغراء - يأتي أحياناً في صورة امتحان يكشف مدى تمسكنا بمبادئنا وعقائنا ..

إن أخطر لحظة في حياة الإنسان - كل إنسان - هي لحظة اتخاذ القرار .. لحظة الاختيار الحاسمة بين سكة السلامة أو سكة الندامة .. ولعل كل حكايات ومغامرات «ألف ليلة وليلة» تتبع من لحظات الاختيار هذه ..

وإذا كانت أسطورة «إيزيس وأوزيريس» تقدم جزاء الوفاء الخلاق البناء الذي يتوج بالنصر، فإن القصة الشعبية «يا ليل .. يا عين» كما سمعتها وكما سجلتها تقدم عقاب الخيانة .. الفقد والندم والخسران ..

وفي نهاية كلمتي هذه - التي طالبت أكثر مما ينبغي - أسجل هنا اعترافي بجميل الأستاذ الكبير يحيى حقي، باختياره «يا ليل .. يا عين» عنواناً لكتابه .. وقبل ذلك - ومنذ أربعين عاماً - باختياره لخطابتي من بين كوم البريد ..

كانت فرحتي بالكتابة أضعاف فرحتي القديمة بدخول هذا النداء الشعبي «يا ليل .. يا عين» دار الأوبرا، تلك الفرحة التي لم يقدر لها أن تتم «فرحة ما تمت»، ولعلها تمت - نفسياً - بهذا الخطاب الرقيق الذي أرسله لي الوزير والكاتب الكبير فتحي رضوان .. شاكرًا لإسهامي وتعاوني في تقديم «يا ليل .. يا عين» .. وهكذا بدأت «يا ليل .. يا عين» بخطاب وانتهت بخطاب ..

الشعبي، وفي مبادرتها وسبقها إلى ذلك، وجهدها في تحقيق حلم وطني قومي .. فميلاد هذا البرنامج سيظل تاريخاً وطنياً وفنياً مهماً، وسيحدد به مرحلة تطور في كافة عقائدنا الفنية، ونقاليد كل منها على حدة ..

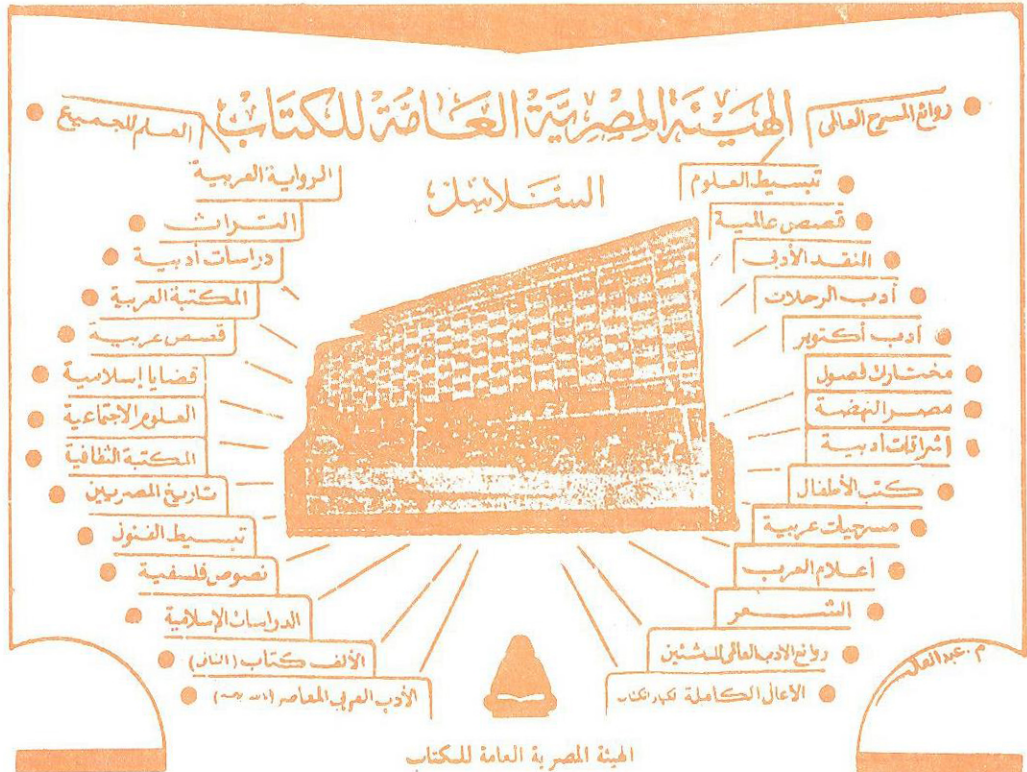
ويقدر ضخامة المحاولة التي قدمتها مصلحة الفنون كان حماسنا وتدقيقنا في الإشارة إلى عيوب هذه المحاولة ..

أما بعد ..

ماذا تريد هذه القصة الشعبية «يا ليل .. يا عين» كما سمعتها وكما سجلتها .. أن تقول .. وما هو الهدف الذي تغياه الضمير الشعبي منها ..

هذه القصة الشعبية توجهنا إلى هذه الحقيقة النفسية والاجتماعية والأخلاقية: أن الخيانة لا تغد .. وأن الخائن يفقد كل شيء .. ما كان في يده .. وأيضاً ما طمح إلى الحصول عليه من وراء خيانتته ..

والصياد هنا هو كل إنسان .. فكل من في الوجود يطلب صيداً .. كما يقول الشاعر والبحر رمز كبير لكل حيواناتنا ولكل ألوان نشاطنا الإنساني .. لعلاقاتنا وأعمالنا ولمبادئنا جميعاً .. ومن يخون المبدأ - أي مبدأ - يخسر كل شيء .. ويخسر نفسه .. ماذا يستفيد الإنسان .. له .. من العالم كله .. خسر نفسه ..





# الأشكال الحيوانية في السحر الشعبي (الظاهرة والجذور)

د. سليمان محمود

## طلاسـم سحرية من الأشكال الحيوانية

وظاهرة هذه الرسوم والأشكال الحيوانية، تكاد تتركز في الوقت الراهن في مجموعات ترتبط بطقوس سحرية ومعتقدات غيبية تنتشر في مصنفات السحر الشعبي - كطلاسـم سحرية. بزعم قدرتهما على تحقيق أغراض متنوعة. وقد أشار أحمد أمين<sup>(٢)</sup> إلى هذا المعتقد الذي يقوم على تلاوة عزائم سحرية خاصة على المادة المعدة لذلك لتحقيق المراد منها، ويذكر (الطلسم) الموجود في الأزهر الذي يقال إنه يمنع العصافير من الدخول إلى المسجد مع أنه مكان مناسب لذلك، كما يشير الاعتقاد بوجود (طلسم) بالإسكندرية لمنع الحداة، ولهذا يزعمون أنه السبب في عدم وجود الحداة في جو الإسكندرية. ومن طرائف الأمور أن الجاحظ في كتابه الحيوان، ذكر، عند زيارته حمص بسوريا، إنه لم يجد بها عقارب. فلما سأل عن ذلك قالوا له: إن بها طلسماً يمنعها من البقاء. فلم يرض عن ذلك وعله بأنه ربما كان جو حمص لا يناسب العقارب، أو أن فيها من الحيوانات التي تهاجمها فهرت منها.

وفي مصنفات السحر الشعبي، التي بين أيدينا اليوم، نجد الكثير منها يورد وصفات مفصلة لأنواع من الطلاسـم

كان التوجه المبدئي لهذا المقال أن يكون عن الرسوم والأشكال التمثيلية<sup>(١)</sup> المصاحبة لنصوص أو ممارسات السحر الشعبي، ثم تبين لنا أن الموضوع بهذه الصورة يفيض عما بزغ بالمخيلة في البداية، ويزيد عما تسمح به صفحات مجلة الفنون الشعبية التي تحاول أن تجمع بين دفتيها بحوث ومقالات العديد من علماء الفنون الشعبية، إلى جانب جهود ومحاولات المحبين والمهتمين بهذه الفنون الذين قرروا أن يستظلوا بظلها، ويرتشفوا من ينبوعها، ويتنسّموا عبيرها.

ولهذا.. ارتئينا أن نقسم الموضوع إلى عدة مباحث، نحاول طرحها على صفحات مجلّتنا الغراء حسبما تقتضى الظروف. وقد قررنا أن يكون المبحث الأول عن الأشكال الحيوانية في السحر الشعبي، ويقصد بها تلك الرسوم المرتبطة بنصوص أو ممارسات نراها تتكرر كثيراً في مصنفات السحر الشعبي، مستعرضين نماذج من الظاهرة والمعتقدات التي ارتبطت بها تبعاً لما ورد في هذه المصنفات، باحثين عن جذور تلك المعتقدات التي ارتبطت بالإنسان منذ أقدم العصور في محاولة لإماطة اللثام عن دلالات هذا النوع من الرسوم والأشكال، بالرغم مما يعترض ذلك من منزلقات ملفومة ومحفوفة بالمخاطر.

السحرة، يزعم أنها تحقق أغراضاً معينة. ونذكر في هذا على سبيل المثال نماذج جاءت في كتاب غاية الحكيم<sup>(٣)</sup>. فقد ورد في هذا المصنف الكثير من الطلاسم القائمة على الرسوم الحيوانية والرموز السحرية المرتبطة بها، منها ما يقال إنها لصيد الحوت، ويذكر أن الطلسم يعمل على صورة حوت مقسمة إلى ثلاثة أقسام (الرأس والجسد والذنب) (شكل ١). ونبعاً للمعتقد يكون العمل في وقت معين وبطالع الحوت، وتركب الأجزاء الثلاثة باستخدام عمود من الفضة، ثم يوضع العمود قائماً في إناء من رصاص ويملاً الإناء بالماء ويحكم غلقه ثم يقذف به في قاع النهر. ويقول الموروث إن الحيتان تقبل جهة الطلسم. وينسب إلى محمد بن موسى الخوارزمي طلسم آخر لصيد الحيتان، يكون بعمل صورة حوت (شكل ٢) في ساعة وطالع معينين، ويمسك به عندما يراد الصيد، فإنه - على زعمهم - يعين على ذلك.

ومن الطلاسم ما يعتقد أنه لنفي العقرب، ويكون بصنع صورة عقرب من ذهب في ساعة معينة وطالع يفضل أن يكون الأسد لمخالفة طبعه لطبع العقرب، وتصنع الصورة مجزأة (الذنب، الرجلين، اليدين، الرأس) على النحو المبين في (شكل ٣ أ، ب). ويهدف هذا الوضع المعكوس إلى النفي. ثم تتركب اليد اليسرى في موضع اليد اليمنى، واليمنى في موضع اليسرى، ويوضع الرأس في مكانه وكذلك الذنب؛ بحيث تكون الشوكة منكسة ومغروزة على ظهرها فتبدو كأنها لدغت نفسها، ثم تدفن في جوف حجر، ويدفن الحجر بدوره في مكان بالمدينة، وعلى قولهم فإن العقرب تفر من مكان الطلسم.

وبعض الطلاسم الحيوانية ما يُزعم أنه لعلاج ألم الحصاة، ويكون بأن ينقش الطلسم في صفيحة من ذهب على صورة أسد (شكل ٤) بين يديه حصاة وكأنه يلعب بها. ومن الطلاسم ما يقال إنه لإبعاد الفلران، ويكون برسم صورة فأر مع الكواكب التي في الأسد (شكل ٥)؛ وذلك على صفيحة من نحاس أحمر في ساعة وطالع معينين. وبعض الطلاسم يقال إنها لنفي البعوض والذباب (شكلي ٦، ٧)، فالأول يكون برسم صورة لبعوضة في حجر الكبريت، والثاني بعمل صورة ذبابة على صفيحة قصدير في طالع وساعة معينين.

وقد صوروا الكواكب على هياكل مختلفة، بعضها حيوانية وبعضها آدمية وبعضها مركب، أي يجمع بين عناصر حيوانية وأخرى آدمية في أشكال خرافية، وهم يصنعون من هذه وتلك الكثير من الطلاسم السحرية، سنتخير منها ما يلي

وقد استخدمت صور الكواكب على نطاق واسع في عمل الطلاسم، من ذلك أن من حمل نقش الشمس على حجر الياقوت - لصورة أسد والطلالع أسد وفيه الشمس والنحوس غائبة عنه - لم يغلبيه أحد، وسهلت عليه أموره (شكل ١٣). ومن نقوشها ما ذكره هرمس، وهو النقش على حجر (السماليون) لصورة ذبابة، بساعة الشمس وطلعها، فإن من يمسك الحجر لا تضره الناس؟! وقد زعموا أن هذا الحجر ببلاد فارس (شكل ١٤). ومن نقوش الشمس أيضاً طلسم لطرد الحيات والثعابين، يمثل بحية على ظهرها وحولها رموز سحرية، ويقال إن من رسم هذا على حجر وركبه في خاتم من ذهب ولسه فإنه يطرد أحيات والثعابين (شكل ١٥). ومن طلاسم الشمس واحد يقال إنه لطرد الخنافس، ويكون برسم خنفساء في فص عقيق في ساعة الشمس، وينقش فيه الرموز السحرية المبينة في (شكل ١٦).

ومما يرد في مصنفات السحر الشعبي من الطلاسم على صورة الحيوان، وأحداهم قال إنه للزهرة (شكل ١٧)، ينقش في حجر ويمثل بصورة حية وفوقها عقرب قد لدغها في رأسها. والنقش يكون بساعة الزهرة وشرفها، ومما يقال في ذلك إن ماسك هذا الحجر لا تسعه حية<sup>(٦)</sup>. ومن نقوش عطارذ يذكر صاحب كتاب الطلاسمات نقشاً على حجر لصورة صنفذ يحيط به بعض الرموز السحرية (شكل ١٨)، ويقولون إن ماسك هذا الحجر لا يصتره أحد ولا يتكلم عليه أحد بسوء، بل إنه يوصف بالخير في جميع أحواله؟! ولعطارذ طلسم آخر ينقش في حجر



الزمرد أو الدهنج الأخضر، على صورة حية أعلى رأسها هلال وكوكب، ويكون ذلك بساعة عطارده وطالعه (شكل ١٩)، وهم يدعون أن هذا الحجر يطرد الأفاعى والحيات. ويبدو أن شيوع استخدام الأشكال والرسوم الحيوانية فى ممارسات السحر الشعبى كان يقابله ممارسات أخرى تتمثل فى استخدام أجزاء من أجساد الحيوانات نورد جانباً منها على النحو التالى:

## أحجية وتماث من جلد الحيوان

فقد انتشرت أنواع من الأحجية من جلد الحيوان، الأمر الذى يفسر الاعتقاد بانتقال الأثر الروحاني للحيوان إلى جلده، وهذه الأحجية ترتبط بما يعرف بالسحر المادى. والحجاب المخصص للحماية ظاهرة شائعة فى البلدان العربية والإفريقية وغيرها، وقد نشر توماس عام ١٩٢٤ فى دليل المتحف الإثنوغرافى الملحق بالجمعية الجغرافية بالقاهرة، مجموعة من الأحجية التى عثر عليها فى الوجه القبلى والسودان وغيرها من الأقطار العربية، وقد أورد وصفاً لأربعين حجاباً أغلبها من الجلد الأحمر وبعضها من القماش. وعادة حمل أو تعليق الحجاب تنتشر فى المناطق الريفية والشعبية فى مصر، كما تنتشر فى أرجاء المشرق والمغرب العربى والسودان. وكان للمغاربة شهرة خاصة حيث عرفوا بعمل أنواع منها.

ويصف البونى<sup>(٧)</sup> بعض الأحجية التى تصنع من جلد بغل برذون، حيث يكتب عليه بعض الأقسام السحرية حول اسم الغريم، ثم يوضع سندال الحداد أو حجر الطاحونة أو جرن الدقاق، فيصاب الغريم بألم شديد فى الرأس!! وقد انتشرت الأحراز والأحجية السحرية لأغراض متنوعة، وكان بعضها يكتب على جلود الذئاب والغنم، إلا أن جلد الغزال كان الأكثر شيوعاً. وبعض الأحراز على هذا الجلد كانت لمن ييغضها زوجها ليعود إليها فيما لو حملت الحجاب على عضدها أو ساعدها<sup>(٨)</sup>. والشائع أن تحمل الصبية فى شمال إفريقيا وجزيرة العرب أحجية ضد الحسد داخل أغلفة من الجلد مثقلة الشكل تعلق على غطاء الرأس، وكثيراً ما كانت مثل هذه الأحجية تعلق على الجياد والأغنام والأبقار. وقد ورد فى سيرة سيف بن ذى يزن أن له رداءً من جلد الغزال، لا يستطيع مارده ولا شيطان رلاً جان أن ينفذ منه.

وعلى ذكر الأحجية التى تكتب على جلد الغزال، نشير إلى الغزال الذى لم يقتل قط عند شعراء العصر الجاهلى، وكان بعض العرب قد جعلوه صورة للشمس على الأرض، وأحاطوه بالتقديس. وقد روى ابن هشام فى السيرة<sup>(٩)</sup> أن عبد المطلب

جد الرسول (ص)، وجد فى بئر زمزم - عند إعادة حفرها - تماثيل ذهبين لغزالين، وبمعنى التقديس نفسه، وضع الغزال مع الشمس والمرأة العارية - رمز الشمس - فى محاريب الملوك فى ذلك العصر<sup>(١٠)</sup>. وفى التراث الإنسانى الأسطورى، هناك الغزالة التى ترضع طفلاً بشرياً حتى يستوى على سوقه ثم يعود إلى عالم البشر فيتأقلم.

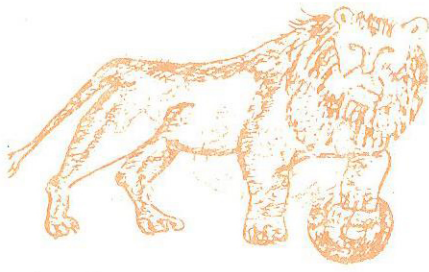
ومن الحيوانات التى يرتبط جلدها بمعتقدات شعبية: الأسد، ولأسد مكانة متميزة فى أساطير العرب، وفى أمثالهم وأشعارهم. ومن معتقداتهم أن الجلوس على جلد الأسد يشفى من داء البواسير، كما يقضى على مرض النقرس. ومن المعروف أن العرب فى الجاهلية كانوا يحافظون على وضع قطعة من هذا الجلد<sup>(١١)</sup> فى صندوق الثياب حتى لا يقربها السوس.

وتفضل الأم فى قبيلة Chickasaw الهندية فى أوكلاهوما، أن ينام أطفالها فى جلد الفهد Panther، لينعموا بحيوية هذا الحيوان وقوته ودهائه، بينما تفضل الأم جلد الجاموس للبنات حتى ينشأن رقيقات خجولات<sup>(١٢)</sup>. وعند قبائل الدوجان الإفريقية، تجلس الغزالة على جلد حيوان لتغزل قطنها، نظراً لاعتقاد الدوجان فى أساطيرهم التى تقول بأن الأسلاف سلبوا بعض حرارة الشمس وأخفوها داخل منفاخ الحداد. ويعتبر جلد الحيوان إشارة إلى جلد المنفاخ<sup>(١٣)</sup>. وفى السحر الشعبى، استخدمت الجلود المدبوغة للحيوانات على نطاق واسع، وقد امتلأت المصنفات السحرية<sup>(١٤)</sup> بوصفات كثيرة لاستخدام جلود حيوانات الضفادع والأسماك والحمام والصقور وغيرها، حيث يكتب عليها التلاسم والأوقاف والأقسام والعزائم.

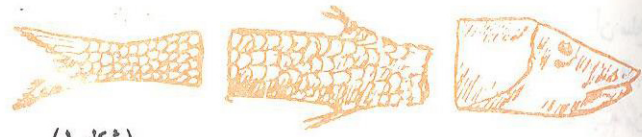
وفى النوبة، يروى عن استخدام جلد الفأر لتحقيق أغراض سحرية عجزوا عن تحقيقها بالوسائل المنطقية، فتقول المروية<sup>(١٥)</sup> أن دارية العجوز التى تزوج عليها زوجها، وتعتبر زوجاته أدوات متعة وخادومات لها، تجرأت عليها إحدى الزوجات وعاندتها، وفى اليوم التالى أحست بمغص حاد وكان إنساناً ينفخها كالبالون، فمضت تصرخ طالبة من زوجها تطليقها، فما أن ردد زوجها كلمة الطلاق حتى زال الألم. وكانت دارية - كما تقول المروية - قد أتت بجلد فأرة وصنعت منها قربة، وظلت تنفخها مع تلاوة بعض الأقسام والعزائم السحرية، فينتفخ بطن الزوجة المتمردة عليها، حتى إذا ما تم الطلاق، توقفت دارية عن النفخ.

وفى المورووث الشعبى عند بعض الفرق الإسلامية، استخدم جلد الثور فى كتابة المخطوط الشهير المعروف بـ

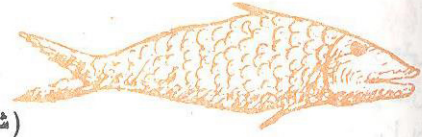




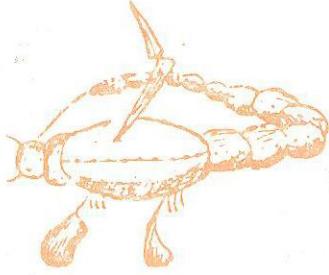
(شکل ۴)



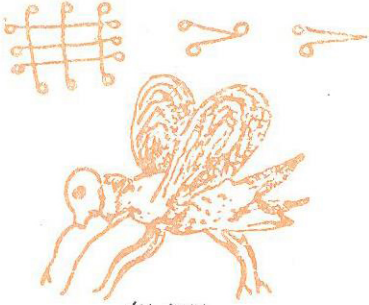
(شکل ۱)



(شکل ۲)



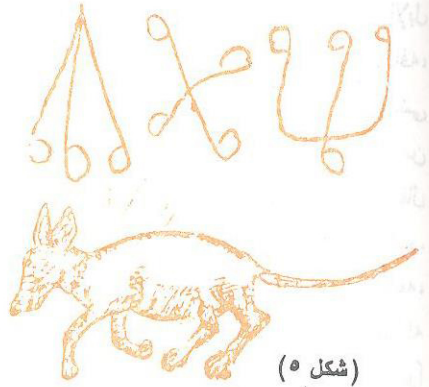
(شکل ۳)



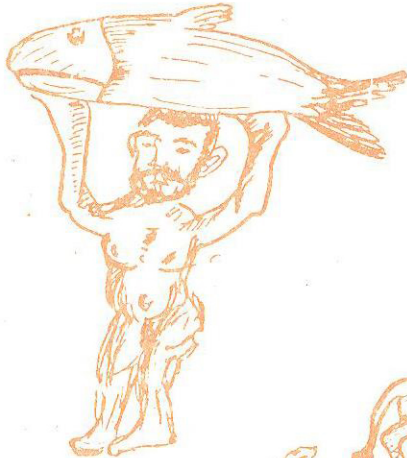
(شکل ۷)



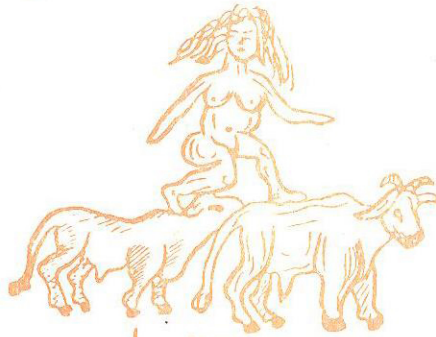
(شکل ۶)



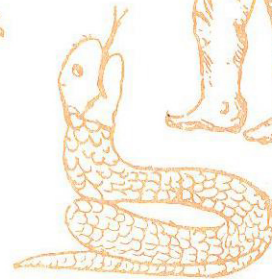
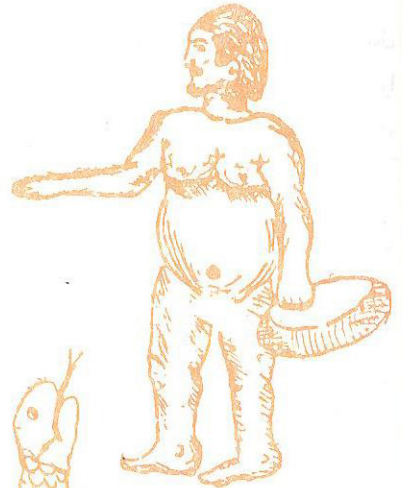
(شکل ۵)



(شکل ۱۰)



(شکل ۹)



(شکل ۸)

كتاب الجفر<sup>(١٦)</sup>، وهو مخطوط على جلد الجفر (وهو الثور الصغير). ويرى أن هذا الكتاب كان لجعفر الصادق، وفيه علم ما سبق لأهل البيت على العموم، وبعض الأشخاص منهم على الخصوص، وقع ذلك لجعفر ونظاره من رجالاتهم. ويبرر ذلك ابن خلدون بأنه جاء عن طريق الكرامة والكشف الذي يقع للخاصة من الأولياء.

## ممارسات سحرية بأجزاء الحيوان

ويتضمن الموروث الشعبي الكثير من الممارسات السحرية التي تستخدم فيها أجزاء متنوعة من الحيوان، وقد شاعت الممارسات القائمة على هذا المعتقد عند العرب قبل الإسلام، واستمرت بعده. فاعتقدوا بأن دهان الجسد بدهن الأسد يعمل على فرار السباع، بينما الاكتحال بمرارته يجلو البصر<sup>(١٧)</sup>. وأن تعليق نشارة ناب الفيل على الأبواب في أيام وبالهم، يعمل على إنقاذهم، وأن تبخير الزروع والشجر بعظم الفيل لا يقربه دود، وإذا شربت المرأة العاقر نشارة العاج ثلاثة أيام حملت<sup>(١٨)</sup>. بينما تعلق قطعة من عظم الفيل على الشجرة لمنعها من الإثمار تلك السنة<sup>(١٩)</sup>.

وهم يقولون بأنه إذا علق جلد حمار على الصبي أبعد عنه الفزع، وأن المصروع إذا اتخذ خاتماً من حافر حمار، فإنه يشفى. وإذا ركب من لدغته عقرب - حماراً، وجعل وجهه إلى ذنب الحمار، شفى الراكب<sup>(٢٠)</sup>. وللخوف من النظرة أو الخطفة كان يعلق على الصبي سن ثعلب أو سن هرة<sup>(٢١)</sup> وذكر صاحب كتاب طب الركة<sup>(٢٢)</sup> أن العادة التي كانت متبعة لحماية الفرس في مصر أوائل هذا القرن، أن يعلق عليه ناب ضبع، بينما يعلق على الحمار ناب ذئب للغرض ذاته. وأما الأطفال فيحملون على أعناقهم قطعاً من عظام العقاب أو أى جراح مع بعض الودعات. وجاء في كتاب النور الرباني في العلم الروحاني<sup>(٢٣)</sup> طريقة لشفاء المريض باستخدام ذيل خروف مع كتابة قسم معين وإطلاق بخور المر والصبر والحنثيت، ثم يدفن في قبر مهجور لا يزار. بينما يستعمل ذيل البغل للمباعدة بين الزوجين بصرف الرجل عن زوجته. أما قرن الماعز فيستخدم مع البخور وبعض العزائم السحرية مع الشمع الأصفر للغرض ذاته.

وكان من عادة العرب في الجاهلية تعليق كعب أرنب للحماية من العين الحاسدة، وذلك للاعتقاد بأن الجن يهرب منها لمكان حيضها، ومن عاداتهم أيضاً تعليق ذيل أرنب على المرأة لمنعها من الحمل ما دام عليها. وكانوا يعتقدون بأن

الاكتحال بدم الأفعى يجلو البصر. وذكر القزويني أن سلخ الأفعى إذا سحق بالتراب نفع من ظلمة البصر، وأن قلب الأفعى إذا جفف وشد على الإنسان فإنه يحميه من السحر<sup>(٢٤)</sup>.

ومن العادات الشعبية التي كانت منتشرة في مصر حتى أوائل هذا القرن، أكل قلب الذئب للاعتقاد بأنه يقوى الإنسان ويعينه على الجري، وكان لحم الغراب يؤكل بعد طهيهِ أملاً في شفاء الطفل المتأخر في النطق. وكان أهالي سيوة يعتقدون أن أكل لحم الكلب يشفى من الأمراض الخبيثة. وقد شاهدت تقليداً مشابهاً عند بعض الفلبينيين.

## تقاليد وخرافات حول الإبل

ارتبطت بالإبل بعض المعتقدات والخرافات مما كان يقع في باب التطبيب العربي القديم<sup>(٢٥)</sup>، فكان يحرق وير الإبل ويذر على الدم السائل للاعتقاد بأن ذلك يعمل على إيقافه، وكانت المرأة تتجمل بمخ ساق الجمل لظنها أن ذلك يقضى على العقم، وكان السكران يشرب بول الجمل طلباً للشفاء من ورم الكبد، وعند عرب فلسطين كان ينتشر تقليد غسل الأطفال ببول الجمل للاعتقاد بأن ذلك يعمل على تقوية أعضائهم. وكانت تربط قرادة الجمل في كم العاشق أملاً في زوال عشقه، وإذا طالت علة المريض وظنوا أن به مساً من الجن، عملوا له جمالاً من طين وجعلوا فيها جوالق وملأوها حنطة وشعيراً وتمراً، وجعلوا تلك الجمال إلى جهة الغرب وقت غروب الشمس، وباتوا ليلتهم، فإذا أقيد الصباح نظروا إلى جمال الطين، فإذا رأوا أنها على حالها قالوا: لم تقبل الهدية فزادوا فيها وإذا رأوها تساقطت قالوا: قبلت الهدية، واستدلوا بذلك على شفاء المريض.

ومن الإبل ما كان يقال له الوحشية أو الوحشية، وهي التي يعتقد بأن فحول إبل الجن ضربت فيها، فهناك خرافة تقول بأن عرب وبار نزلوا أرضاً للجن يقال لها الحوش، وأنسوا إليها، فنزلت حمايتهم حتى أن كل من كان يريد أرضهم حثت الجن في وجهه التراب، فإذا أراد الرجوع أضلته وربما قتلتها، فلما قضى على وبار، لم يبق في أرضهم إلا مجموعة من الإبل ضربت فيها فحول الجن، فهي هنا الوحشية ومن ثم قال الشاعر يصف ناقته الخارقة السرعة والقوة:

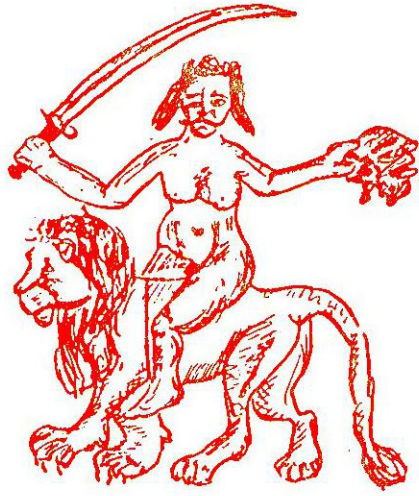
كأنى على وحشية أو نعمة

لها نسب في الطير وهي ظليم<sup>(٢٦)</sup>





(شكل ٢١)



(شكل ١٢)

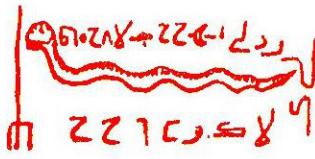


(شكل ١١)

ساحر أو طبيب القبيلة، مستكراً في جلد ورأس  
حيوان، من كهف الإخوة الثلاثة بفرنسا



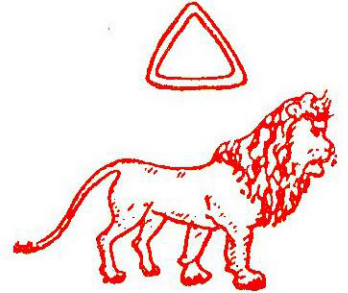
(شكل ١٦)



(شكل ١٥)



(شكل ١٤)



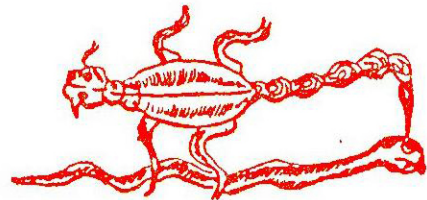
(شكل ١٣)



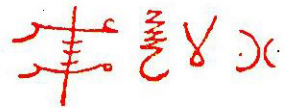
(شكل ١٩)



(شكل ١٨)



(شكل ١٧)





وإلى جانب الإبل الوحشية، نجد ما يقال لها الإبل الهريّة التي نالت شهرة كبيرة؛ حيث زعم أنها من إبل الجن<sup>(٢٧)</sup>. وفي تفسير الأحلام إذا رأى الإنسان أنه ملك هجمة من الإبل في منامه، دلّ ذلك على ارتفاع منزلته في جماعته، وأنه يملك مالا طائلاً، وينال عقبي حسنة، وسلامة في دينه ومعتقد. والشئ نفسه إذا رأى أنه ملك راغية أو ثائلة أو ناغية<sup>(٢٨)</sup>. وكانت العرب القدامي يعتقدون أنه إذا وقعت عين البعير على كوكب سهيل يموت في ساعته، وكانوا يبحرون البحيرة ويسبون السائبة ويصلون الوصيلة ويحمون الحامي، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك بقوله: «ما جعل الله من بحيرة ولا سائبة ولا وصيلة ولا حام»<sup>(٢٩)</sup>. وعن سعيد ابن المسيب قال: «البحيرة التي يمنع درها للطواغيت، فلا يحلبها أحد من الناس، السائبة التي كانوا يسيبونها لآلهتهم فلا يحمل عليها شيء، والوصيلة الناقة البكر ت بكر في أول نتاج لها بأنثى، ثم تنثى بعد بأنثى، وكانوا يسيبونها لطواغيثهم إن وصلت إحداها بأخرى ليس بينهما ذكر. والحام فحل الإبل يضرب الضراب المعداد، فإذا قضى ضرابه دعوه للطواغيث وأعفوه من الحمل، وسموه الحامي»<sup>(٣٠)</sup>.

وتروى الروايات ما يصيب القوم من عنت إذا هم عبثوا بالقدسية التي فرضها الكهان لهذه الإبل، ومن ثم ارتبطت بها ظاهرة التشاؤم، وأفرطوا في ذلك حتى أنهم كانوا يخشون نفرة الناقة وهم فوق ظهرها على أرض مقدسة، فإذا نفرت تحتهم نحروها. وقد يكون في جملة تشاؤم العرب من الغراب أنه كان يضر ببإبلهم، فهم يذكرون أنه إذا وجد دبيرة في ظهر البعير أو قرحة في عنقه، سقط عليها ونقره وعقره حتى يبلغ دايات العنق، وما يتصل بها من خرزات الصلب وفقار الظهر<sup>(٣١)</sup>. ومن عاداتهم أنه إذا ضل رجل منهم في الخلاء، أناخ ناقته، وقلب ثيابه وصفق بيده... وصاح في أذن الناقة: «الوحا الوحا، النجا النجا، العجل العجل، الساعة الساعة، إلى إلى». والملاحظ أن هذا النداء يقوم به الممارس عادة عند استدعاء الجان أو الخدام (الروحانية)، نراه بصيغ متنوعة في الكثير من مصنفات السحر التي بين أيدينا اليوم. فكان الرجل يستنفر الناقة ويستغيث بها باعتبارها من الجان.

## الروحانية في صورة الأسد

ونصادف في الكثير من مصنفات السحر الشعبي وصفاً لكائنات غيبية (روحانية) يزعم أنها تظهر وتتشكل في صورة حيوانات مختلفة نذكر منها الأسد، حيث يدعى الممارس أنه يستعين بها لتحقيق أغراض يعجز عن تحقيقها بالوسائل المنطقية. فيذكر صاحب التحف الجوهري<sup>(٣٢)</sup> دعوة يقال لها

«دعوة الأسد الغضوب، وتلقى الدعوة - مع قسم خاص بمصاحبة البخور المناسب للدعوة - على صورة عروسة من الجلد الأحمر كتب عليها نصوص سريانية، حيث يعلق الشكل في سببية من بوص فارسي، وتزعم الوصفة، أن الصورة تتحرك من أول المكان إلى آخره في طرف عين؟! أما كلمات القسم فنذكر منها «أجب أيها الأسد كلامي ورسالتي... أيها الأسد الغضوب، والليث الوثوب، الموكل بالشر والخناق والفرق والطلاق وتلف الوجوه ولطم الخدود... الوحا العجل الساعة؟

وبعض الطقوس تدعى أن الكائنات الغيبية تظهر تباعاً في صور حيوانية متعددة أثناء الطقس، حيث يظهر أسد عظيم.. ثم يذهب، ويظهر جنود من الهوام.. وتختفي، ثم يظهر جيش من الخيل والرماة الخضراء... إلخ. ومن الطقوس السحرية التي ترد في المصنف ذاته، ويذكر أنها تعمل على جلب النساء أو فتح الكنوز ومعرفة الأخبار، طقس يبدأ بعزيمة خاصة تكتب كل يوم ويفطر بها الطالب (أو الممارس) عند الغروب.. وفي اليوم الأربعين يظهر خديم في صورة أسد، سرعان ما يتبدل ويصبح على صورة عبد أسود في يده حجر أحمر، فمن قبل هذا الحجر (على زعمهم) مع العزيمة المطلوبة يحضر الخديم لقضاء الحاجة<sup>(٣٣)</sup>. ومن الممارسات السحرية<sup>(٣٤)</sup> ما يعتقد بأنه يظهر خلالها الخدام على العزيم بالرماح والسيوف وهم على صور الأسود والثعابين، ويذيقونه العذاب الأكبر؟! وفي موضع آخر من هذه المصنفات<sup>(٣٥)</sup>، جاء أن «صاحب الناقة الحمراء المتعمم بالثعبان، يظهر ويقوم بما يطلب منه... وهم يعنونون ممارستهم هذه بما يعرف ب (الخدمات)، وهي طقوس لاستدعاء الروحانية للقيام بعمل ما. فهناك خدمة (ميمون أبي نوخ)، ويبدأ طقسها بالترييض - على زعمهم - ثم الدخول في الخلوة وعمل العزائم والأقسام.. فيأتي شخص يركب على أسد، وفي يده اليسرى ثعبان عظيم، وفي يده اليمنى سيف مسلول.. إلى آخر ذلك من الخرافات.

## الروحانية في صورة ثعبان

وتواصل مع (الخدمات) التي أفردنا لها جانباً في السطور السابقة، والتي ترتبط بطقوس سحرية خاصة، نذكر واحدة يقال لها «خدمة شمس القراميد بنت الملك الأبيض»<sup>(٣٦)</sup>، ويقول الموروث إنها جنية من بنات أحد الملوك السبعة. وتبدأ طقوس هذه الخدمة بالصوم لأيام معدودة، والخلوة، والإفطار على خبز الشعير وزيت العود... ثم يتلى القسم: «أقسمت بالقسم السرياني، على مليحة القد والمنظر، ذات الحسن

والجمال، التي إذا أسليت شعر دلالها ستر ذاتها، وإذا ابتسمت خرج من فيها عمود كالنور... أقبلوا يا بنات ملوك الجن...، يقول الموروث إنه يظهر ثعبان عظيم ثم يذهب حيث تظهر بعد ذلك بنات الجان، لبسهن من حرير أحمر وياقوت، ثم يذهبن وتظهر امرأة ببيضاء كاملة القد... إلى آخر هذا الوصف حيث يطلب منها الخدمة المرادة!<sup>٣٧</sup>

ومن الخدمات واحدة<sup>(٣٧)</sup> أساسها الصوم وكتابة عزيمة في الكف، وفي اليوم السابع يظهر الخديم على صفة ثعبان، فإذا حضر يطلق البخور وهو الصندل وعلك وشجرة مريم، وتقرأ العزيمة التي تقول في مطلعها: «أقبل يا برقان العفريت، يا ميمون الأزرق...»، فيتشكل الثعبان على هيئة عبد أسود، فيطلب منه الخدمة المرادة، وهناك خدمة أخرى يقال لها خدمة (الأسود الزقاد)<sup>(٣٨)</sup>، يتحول فيها الثعبان إلى ذئب، والطقس المرتبط بها يقوم على أساس الكتابة بالسريانية على فتيلة خضراء، ثم توقد الفتيلة بالزيت مع الخلوة وإطلاق البخور من الدد الأسود، حيث يظهر الخديم على صفة ثعبان كبير، ثم يذهب ليظهر في صورة ذئب، وهو عفريت - كما يقول الموروث - يكشف عن متاع الجن يقال له (الأسود الزقاد). وتعتج مصنفات السحر بالعديد من الخدمات التي يظهر فيها الخديم على صور أخرى كالأفيال والأبقار والكلاب والطيور!<sup>٣٩</sup>

## الرسوم السحرية في كهوف ما قبل التاريخ

علينا الآن أن نبحث عن الإرهاسات الأولى أو الجذور المعبدية التي حددت علاقة الإنسان بالحيوان منذ تواجدهما على البسيطة، تلك العلاقة الغامضة التي دفعت الإنسان الأول أن يرسم الحيوان في الكهوف المظلمة، والتي قد يرجع بعضها إلى ٣٥٠٠٠ عام قبل الميلاد، فقد عرف الإنسان منذ ذلك الوقت في رسومه كيف يستخدم النار ليقوم بأكسدة بعض أنواع المغرة الطبيعية، وغير من ألوانها وظلالها، كما توصل إلى درجات لونية من الأصفر والأحمر والأرجواني، وكان يعتمد على المنجنيز الطبيعي أو الفحم النباتي للحصول على اللون الأسود<sup>(٣٩)</sup> وجاءت رسومه مفعمة بالقدرات التشكيلية.

ففي هذا الزمن الغابر، مارس الإنسان أقدم أشكال السحر على الإطلاق، ذلك الذي ارتبط بالحصول على القوت. فكانت صورة الفريسة ماثلة - في عقله - للحيوان نفسه، ولهذا ظهرت الطقوس التي تعمد إلى تقوية عزيمة الإنسان لحسم صراعه مع الطبيعة الغامضة، فبينما كان يرسم الحيوانات

رسماً دقيقاً وهي مطعونة بالسهم (شكل ٢٠) في المواضع القاتلة، كان يتجنب إظهار ملامح وجه الإنسان حتى لا تتعرف عليه الحيوانات، وبخاصة قرينة الفريسة، فجاءت رسوم الإنسان بطريقة مجردة. والعديد من هذه الرسوم السحرية ظهرت في أجزاء كثيرة من العالم.

ففي كهف التاميرا في شمال إسبانيا، الذي يرجع إلى الثقافة المجدلية Magdalenian Cultur (١٦٠٠٠ ق. م) - وهي ثقافة عرفت في أنحاء أوروبا - وجدت صور لحيوانات مطعونة بالسهم. وقد رأى (فريزر)، (ريناخ) أن أمثال هذه الصور قصد بها أن تكون سحرية، تأتي بالحيوان في قبضة الإنسان، وبالتالي تأتي إلى معدته<sup>(٤٠)</sup>. وعلى جدران كهوف أخرى في مناطق نهر الجارون في جنوب فرنسا، وجدت أشكال لحيوانات مرسومة أو محفورة - بأسلوب طبيعي - للجاموس البري والماموث. وكانت رسوم هذه الحيوانات ترتبط دائماً برموز هندسية غامضة ترسم في بعض الأحيان على الحيوانات نفسها<sup>(٤١)</sup>. وفي كهف الأخوة الثلاثة Les Trois Freres بفرنسا، صورة لرجل متكرر في جلد ورأس حيوان (شكل ٢١)، ربما كان هذا قناعاً تنكرياً يرتديه الإنسان في بعض الطقوس. وهذا الرجل يحتل مركزاً مهماً في الجدار ليلفت الأنظار إليه، والمرجح أنه ساحر أو طبيب الجماعة. ومن الصعب أن نتصور رسم الساحر إلا في نطاق طقس سحري معين. وقد وجدت حراب نقش عليها أشكال الغزلان والماموث والوعول. ومن السهل أن نتعرف على الغرض من هذه الصور بأن تكون الحراب أقوى أثراً على الحيوان المرسوم عليها، وقد وجدت في (Font - de - Gaume) صورة تمثل ذكر الرنة وهو يقترب من أنثاه، بينما في (Tuc - d' - Au - dubert) وجدت نماذج من الصلصال لذكر البيسون يطارد أنثاه أيضاً<sup>(٤٢)</sup>، ومن المحتمل أن يكون ذلك بهدف الرغبة في وفرة الغذاء.

## طقوس سحرية حول رسم الحيوانات

من المعتقد أن جماعات العصر الحجري القديم - وبخاصة في الثقافة المجدلية - كانت تتجمع حول مداخل الكهوف، ثم تقوم بطقوس خاصة حول رسوم الحيوانات في أغوار الكهف السحيقة، أو باستخدام بعض التماثيل الممثلة للحيوان. وقد وجدت تماثيل مكسورة عن عمد.. ربما كان هذا جزءاً من الطقوس التي كانت شائعة<sup>(٤٣)</sup>. ورقصات الخصب كانت معروفة لمضاعفة حيوانات الصيد، مثل الدب والخنزير البري والغزال، وهي رقصات مسجلة بأسلوب طبيعي.



ذكرها إخوان الصفاء وخلان الوفاء<sup>(٤٧)</sup> في رسائلهم، تقول القصة والحجة على راويها «كان عيصو بن إسحق صاحب صيد، وكان كلما خرج إلى الصيد خرج إليه ابن النمرود بن كنعان فيقول: صارنى على أنى إن غلبتك أخذت صيدك، وكان على ابن النمرود قميص آدم، خرج معه من الجنة، وكان فيه صور لكل شيء خلقه الله من الوحش والطيور ودواب البحر (وكان آدم إذا أراد صيداً وضع يده على صورته في القميص، فيبقى هذا الشيء حائراً وواقفاً أعمى حتى يجيء فيأخذه) فكان كلما صارعه أخذ ابن النمرود عيصو بن إسحق فضرب به الأرض وأخذ صيده، فلما طال ذلك على عيصو شكا إلى أبيه إسحق، فقال له إسحق: صف لى القميص، فوصفه عيصو، فعلم إسحق أنه قميص آدم، وقال لابنه لن تغلبه ما دام عليه، فإذا جاءك يطلب المصارعة فقل له حتى تنزع القميص، فصارعه إذا فعل ذلك، فإنك تغلبه، فإذا غلبته فخذ القميص وعد. فلما قبل ابن النمرود ونزع القميص، ونزع عيصو ثيابه، ثم تصارعا، ضرب عيصو به الأرض ثم أخذ القميص ومضى يعدو، ولم يلحق به ابن النمرود. فقال إسحق لابنه لن يغلبك ما دام عليك.

### طقوس سحرية للحيوان عند الجماعات المنزلة

الكثير من الطقوس السحرية القديمة المرتبطة بالحيوان، نجد لها قرائن لا تزال تمارس عند الجماعات أو القبائل البدائية المنزلة، والتي تتشابه في ظروف معيشتها مع حياة الإنسان في العصور الحجرية القديمة، وتعتمد في قوتها على صيد الحيوان، فقبائل البوشمان بإفريقيا، وسكان استراليا الأصليين - وهم من القبائل البدائية المعاصرة - يعتمدون في الليلة السابقة للصيد إلى ممارسة بعض الطقوس الاحتفالية الراقصة، بقيادة ساحر أو حكيم القبيلة، ثم يرسمون على الرمال، أو على حائط صخري بالمغرة، صورة للحيوان المراد صيده، سواء أكان هذا الحيوان كنجارو أو ظبى. ويجتمع الصيادون حول هذه الصورة ويغرسون سهامهم أو حراهم فيها<sup>(٤٨)</sup>. ويعتقد رجال هذه القبائل بأنه بدون ذلك الطقوس لن يتمكنوا من الصيد في اليوم التالي.

وفي استراليا طقس سحرى آخر للصيد، يقوم على صناعة بعض الدمى من القماش أو الحشائش، التي تمثل حيوانات خاصة، يقوم بعملها ساحر أو طبيب القبيلة ويلحقها في كوخه. ويبدأ الطقس بغرس سهم فيها، أو بإطلاق النار عليها. وبهذا المعتقد يتمكن القوم من السيطرة على الفريسة. ويمكن الحصول على النتيجة نفسها إذا استبدلت حركات طقسية بالصورة الرمزية<sup>(٤٩)</sup>. والرقصات السحرية الوافعية

من الواضح إذن أن الدافع من الرسوم الكهفية للحيوانات ليس دافعاً جمالياً؛ فلم يقصد بها مجرد الفن الخالص أو ما يعرف بالفن للفن، بل كان الهدف إطلاق تعويذة سحرية؛ ذلك لأن هذه الرسوم لم تكن بالقرب من مداخل الكهوف، ولكنها كانت (في أنحاء العالم) موجودة في مؤخرة الكهوف، بعيدة عن الضوء، يظهرها ضوء صناعي. فالصيد، والحصول على الحيوان، كان هو الشكل الأساسي للاقتصاد في تلك الفترة، والحيوان هو الفكرة المسيطرة على إنسان ذلك العصر. وقد عرض (هيريت وندت)<sup>(٤٤)</sup> رسماً لثور وحشى خطط شكله في طينة لينة، وتدريب الصياد بعد ذلك على توجيه الطعنات إلى المواضع القاتلة في هذا النموذج المجسم، حيث تبدو الطينة مليئة بالثقوب.

وفي إمكاننا أن نقول إن (رسوم الكهوف)، قامت على ثلاثة أنواع من الطقوس السحرية، الأول هو ما يعرف بـ (السحر الوجداني) الذي يقوم على الاعتقاد بأن المشابهة أو الترابط معناهما المطابقة؛ فكان الساحر، تبعاً لهذا المعتقد، باستطاعته إحداث تأثير عن طريق المحاكاة استناداً إلى (قانون التشابه)، الذي يفترض أن التشبيه يؤثر في شبيهه عن طريق الترابط المعنوي، ومن ثم ينتج تأثيراً مماثلاً عند التطبيق أو الممارسة<sup>(٤٥)</sup>. فالرجل البدائي لا فرق عنده بين شيء وصورته فهما شيء واحد. والحيوان الذي غرست في صورته السهام، قد تم قتله بالفعل وعملية صيده بعد ذلك هي مجرد إجراء شكلي<sup>(٤٦)</sup>، وبهذا استطاع الإنسان في العصور الحجرية الحصول على صيده من الحيوانات، أو التغلب على الوحشى منها عن طريق رسم صورها في الكهوف مطعونة بالسهام والحرايب.

والطقس السحرى الثانى الذى يمكن استنباطه من الرسوم الكهفية هو (السحر الإخصابى)، ويسعى هذا الطقس إلى وفرة الغذاء بزيادة عدد الحيوانات ويؤكد ذلك رسوم الحيوان التى ظهرت فى حالة حمل، أو تلك التى ظهرت بوفرة كبيرة على جدران الكهوف، وللغرض ذاته ظهرت رقصات الخصب التى سبق التنويه عنها.

أما الطقس الثالث فكان يتم بالتنويه على الفريسة أو التنكر فى جلدها؛ حيث ظهر (الساحر الأعظم) فى كهف الأخوة الثلاثة متنكراً فى جلد ورأس حيوان، كما أشرنا.

### صور الحيوانات على قميص ابن النمرود

من القصص الطريفة، التى يتضح منها الحصول على الحيوان عن طريق التأثير فى صورة الحيوان ذاته، واحدة



التي تحاكي الفريسة منتشرة بين الاستراليين الأصليين، والكثير من قبائل الهنود بأمريكا الشمالية.

وكان لجلود بعض الحيوانات دلالة اجتماعية خاصة إلى جانب كونها وسيلة لإكساب صاحبها قوة خارقة، وتبعاً للمعتقد، فإنها تعمل على إبعاد الأرواح الشريرة لاستمرار الأثر الروحاني على الجلد بعد زوال الحيوان، وهذا يعني - في اعتقادهم - امتزاج قوى الأرواح الحيوانية بقوى البشر<sup>(٥٠)</sup>. وبعض أنواع الجلود كانت تستخدم للتنمويه على الفريسة للتمكن من الاقتراب منها. ففي بولينزيا كان صائد السمك من قبيلة ثلنجيت Thlingit يضع على رأسه غطاء يشبه رأس عجل البحر، ثم يخفي نفسه بين الصخور ويصيح بصوت يشبه صوت الحيتان، فتأتيه عجول البحر، ومن ثم يتمكن من طننها بسان رمحه<sup>(٥١)</sup>. وقد يكون ارتداء جلد الحيوان بهدف إكساب الصائد مظهراً مخيفاً يفرغ الحيوان الذي يهاجمه.

### الحيوان بوصفه طوطماً

يرى بعض الكتاب أن نقوش الكهوف إشارة إلى فكرة الطوطمية Totemism التي سادت العالم القديم<sup>(٥٢)</sup>. والطوطمية - كنظرية - أسسها جون ماك لينان John Melen-nan في أواخر القرن التاسع عشر، فيقول إنها دور مر على كل القبائل البدائية شرقاً وغرباً، ولا يزال لها وجود عند القبائل البدائية المنعزلة. ويعد (تيلر) من أهم أصحاب الآراء في موضوع الطوطمية<sup>(٥٣)</sup>.

وفي النظام الطوطمي نجد أهمية خاصة للحيوان، والمصطلح يرجع إلى كلمة Ototemom وهي من لغة قبيلة تدعى أوجيبوا Ojibwa من قبائل الهنود الحمر، أطلقوا اسم طوطم على حيوانهم الخاص الذي يقدسونه، وعلى العشيرة التي تقدسه، وعلى كل عضو في تلك العشيرة، وقد اشتق لانج J. Lang، وهو أحد علماء الأجناس، الكلمة المعروفة الآن بالطوطم Totem، ومنها جاء مصطلح الطوطمية.

وقد ظهرت هذه العقيدة في أرجاء كثيرة من العالم القديم، فإلى جانب سكان أمريكا الأصليين، وبخاصة هنود أمريكا الشمالية، نجدها عند سكان استراليا الأصليين وعند الشعوب السامية في شمال إفريقيا ووسطها، وفي جزر الملايو وبولينزيا وأندونيسيا والفلبين والهند الصينية والهند، وأن لها أشباهاً ونظائر في كثير من ديانات العالم القديم وبخاصة ديانات اليونان والرومان. والطوطم غالباً ما يكون حيواناً، والقليل يكون نباتاً أو جماداً. ونكاد لا نجد حيواناً في الطبيعة

من الجبل (الجعران) المصري إلى الفيل الهندي، لم يكن في بلد ما موضع تقديس، وربما باعتباره إلهاً. ففي مصر القديمة (في هيراكليوبوليس) كان (بابا) رباً للخصوبة يمثل في صورة قرد، بينما كان المعبود يمثل في صورة رجل برأس كبش ويعرف باسم (حرفش)، وفي (هيلوبوليس) كان (أتوم) إله الشمس يرمز له بطائر (البنو)، والذي يقال له في الإغريقية (العقواء) phoeix.

وتخيل المصريون القدماء المحيط السماوي في صورة (بقرة) هي حتحور، تغطي النجوم بطنها التي تشكل السماء، وكانت مدينة دندره (شمال الأقصر) مركزاً لعبادتها. وحتحور هي وجه السماء والبحر، وهي السيدة التي تقطن نهاية العالم، وهي أم لسائر المخلوقات. وكان (أوزيريس) يمثل في صورة (ابن آوى) منتصباً على حامل، ويعرف باسم فاتح الطرق، أما حورس فكان يمثل في صورة (صقر)<sup>(٥٤)</sup>. وفي الموروثات الشعبية نرى تعليلاً للزلزال بأن (الثور) الذي يحمل الدنيا، ينقلها من أحد قرنيه إلى الآخر على سبيل المروحة، وفكرة الثور تمتد جذورها إلى الكنعانيين حيث كان كبير الآلهة (إيل El) يلقب بالثور الكبير، وهو أبو الآلهة الكنعانية الساكن عند منابع الأنهار، الأمر بزراعة اللقاح في الحقول (وهو نبات تنسب إليه قوى سحرية في اجتذاب القلوب)<sup>(٥٥)</sup>، إلى غير ذلك من الأمثلة التي لا تقع تحت حصر، وتدل على مكانة الحيوان عند الشعوب القديمة.

والطوطم هو الأب المقدس أو (الجد الأعلى) الذي تنتسب إليه القبيلة، فهم جميعاً من سلالة، وعلى حد تعبير دور كيم Dur Kheim إن ذلك الجد الأعلى قد خرج من الأرض كما يخرج النبات، ثم خلقت له أعضاء بشرية، ثم أخذ يمشى على قدميه وأصبح إنساناً ذنباً (على سبيل المثال)، فكل أفراد العشيرة قد انحدروا - في اعتقادهم - من ذنب حقيقي، وهم إذن أخوة للذئاب الأخرى التي بقيت على حالتها الهمجية، أي حالتها الحيوانية الأصلية. فالعشيرة تعتقد أنها هي وفصيلة الذئاب من طبيعة واحدة، أي يتألف من أفرادها وأفراد هذه الفصيلة وحدة اجتماعية أو ما يشبه الأسرة الواحدة. وقد يعتقد بأن أفراد العشيرة انحدرت من زواج أب حيواني بأُم من بنى الإنسان، أو العكس، فجاءت طبيعتهم مزيجاً من الحيوان والإنسان<sup>(٥٦)</sup>.

ومرجع النسب عند أهل الطوطم (الأم)، بينما (الأبوة) غير معروفة عندهم، ويؤثر هذا المعتقد على عادات الزواج في القبيلة، فهو محظور بين أهل الطوطم الواحد، من حيث إنهم

## رموز الطوطم

ويرمز إلى الطوطم بعلامات أو إشارات خاصة، وما يتم الاصطلاح عليه من رموز فهو يدل على الطوطم، وعلى العشيرة وكل فرد من أفرادها. رمز الطوطم قد يكون صورة مجسمة أو مرسومة له، وقد يرمز إليه بأشكال هندسية أو خطوط تم الاصطلاح عليها، وقد يكون الرمز جزءاً من جسم الحيوان مثل جلده، وقد يتخذ الجلد كاملاً بعد دباغته وحشوه. وبعض القبائل تقوم برسم الحيوان على الملابس أو الدروع، وربما يوشم على أجسامهم، وقد يلبسون جلده أو يرتدون قناعاً في هيئته، ويحاكونه في مشيته وحركاته وأصواته.

وقد لاحظ كاتب هذا المقال أن أكواخ المصريين في بداية عهد الأسرات الفرعونية كانت من البوص أو الفروع النباتية، وكانت تقترب في أشكالها من الهيئة الحيوانية (شكل ٢٢)، وكأنها وحوش ضخمة. وهي ملاحظة ربما تشير إلى ارتباط ذلك بأصول قديمة تتصل بالطوطم أو عبادة الحيوان. وهذه الملاحظة مسلول عنها كاتب المقال. وهي مبحث ربما أفردنا له جانباً في مقال أو مقام آخر. على أننا يجب أن نشير إلى أن النظام الطوطمي يختلف عن عبادة الحيوان، ففي عبادة الحيوان، يعد الإنسان نفسه من طبيعة بشرية تختلف عن طبيعة معبوده، ويعتبر نفسه شيئاً حقيقياً إذا قيس بالإله، على حين أن النظام الطوطمي يجعل الإنسان والطوطم من طبيعة واحدة أي أن العلاقة بينهما ليست عبادة آلهة، بل علاقة أقرباء.

## الرموز الحيوانية للعشائر في غانا

وفي غانا نرى صورة من النظام الطوطمي بين قبائل الآكان هناك، فلا يزال يوجد سبع عشائر تتخذ رموزها من الأشكال الحيوانية، وكل فرد من أفراد كل عشيرة يتميز عن أفراد العشائر الأخرى بالحيوان الذي تتخذه عشيرته رمزاً لها. وغالباً ما تحفر صور هذه الحيوانات على رأس عصا الرجل الذي يمثل القبيلة في البلاط الملكي، وهم رؤساء العشائر، وهذه العصوات تستعمل في احتفالات العشيرة. والقائمة التالية<sup>(٥٨)</sup> توضح اسم العشيرة والحيوان الذي يرمز لها، والمغزى المرتبط بهذا الحيوان:

ويعتقد سكان جزر الملايو الحاليون بوجود كائنات غير بشرية يزعمون أنها تظهر في صورة تماسيح، تسيطر على صحة الإنسان ورخائه، وعلى وفرة محصول الأرز. وفي (بورنيو) يحدثنا تشارلس هوز Charles Hose أن الإبانيين

أخوة يجمعهم دم واحد، ويرجع أصلهم إلى (الجد الأعلى) وهو الطوطم. ويستمد أفراد العشيرة العون من طوطمهم في مناسبات كالحروب، ويقوم الطوطم بحماية القبيلة والدفاع عنها، وتبعاً للمعتقد فإن الطوطم ينذر أتباعه بقرب وقوع الأخطار التي قد يتعرضون لها، وذلك بعلامات وإشارات (على نحو ما سنرى في الزجر والطيرة) عند العرب في الجاهلية.

وتتخذ القبيلة من طوطمها رسماً لها ولقباً، ورمزاً يلتفون حوله، وقد يكون الإعلان عن اسم الطوطم شيئاً غير لائق، ولهذا يكنى عنه خشيةً منه واحتراماً له. ويقاد أتباع الطوطم طوطمهم في هيئته، ولهذا فهم يلبسون جلده أحياناً، أو يعلقون جزءاً منه على أجسامهم وبيوتهم. ويحرم صيد الطوطم أو إيذائه بأي شكل من الأشكال، أو أكل لحمه أو أى شيء من عناصره في أجوافهم (إلا في حالات خاصة)، ومن يخالف ذلك يعد فعله جرماً يؤدي به إلى الموت، أو إلى عذابه عذاباً أليماً. ويستثنى من ذلك حالات منها:

\* يمكن لأهل الطوطم أن يطعموا من طوطمهم في المناسبات الدينية على أنه طعام رباني مقدس، فهو بذلك يرمز إلى أكل الإنسان للآلة أكلاً تعبدياً؛ فقبيلة (غالا) في الحبشة تأكل السمكة التي تقدسها في احتفال ديني رصين، ويقول أبناؤها: «إننا نشعر بالروح تتحرك فينا إذ نحن نأكلها»<sup>(٥٧)</sup>.

\* ويباح أكل الطوطم في حالة الدفاع عن النفس، خاصة إذا كان الطوطم مفترساً أو مؤذياً بطبيعته.

\* إذا أشرف أتباع الطوطم على الهلاك، فيحق لهم أن يتناولوا من الطوطم ما يسد رمقهم فقط.

## الطوطم الفردي

وإلى جانب طوطم العشيرة، تتخذ أفراد بعض العشائر طوطماً فردياً، وهو غالباً ما يكون حيواناً، ويعتقد كل فرد في هذه العشيرة أنه متلبس بجميع صفات طوطمه الخاص، ولهذا فهو يحمل سماته، وقد يظن أنه مؤهل لأن يستحيل إلى حيوان من فصيلة طوطمه الخاص، وقد يعتقد أنه وطوطمه شيء واحد، أو أنهما صورتان لكائن واحد، وأن كل ما يصيب إحدى الصورتين من حوادث يسرى أثره على الصورة الأخرى. وطوطم كل فرد يقوم بحمايته والإيحاء إليه بما سيعرض له من أخطار، ويدله بإشارات خاصة على وسائل المقاومة والخلاص.



| العشيرة          | الحيوان          | المغزى                          |
|------------------|------------------|---------------------------------|
| آدونا Aduana     | الكلب            | المهارة - البراعة               |
| آسونا Asona      | الغراب           | المجد فى الأرض                  |
| آسكييرى Asakyiri | النسر            | الكهولة - كبر السن              |
| بنيتو Benetu     | الفهد            | القوة - التماسك                 |
| آسينى Asine      | الخفاش           | المكر والفرود                   |
| كوونا Koona      | الجاموسة         | المهارة فى فحص الحدث أو التدقيق |
| أيوكو Ayoko      | الصقر أو الببغاء | اختطاف الطبيعة                  |

غراب، بنى عقرب...). ويعد (روبرتسن سمث) من أكثر المتحمسين لوجود الطوطمية عند العرب القدماء فى الجاهلية. ويرى أن فكرة العرب فى الجاهلية عن الجن هى تطوير فكرة الطوطم التى كانت فى عهد أقدم، ويميل إلى اعتبار ذلك نوعاً من Animism<sup>(٦١)</sup>، وقد أشار بوجودها عند العبرانيين فى عهودهم القديمة، كما كانت عند البابليين وغيرهم.

ويعارض المؤرخ العربى جورجى زيدان ما توصل إليه سميث<sup>(٦٢)</sup>، وأوضح أسباب اعتراضه وذكر تفسيراً لوجود أسماء الحيوانات عند العرب، فيقول: إنه فى حالة البداوة الخشنة، يختار الناس لأبنائهم ما يعجبون به، أو ما يخافونه من الأجسام الطبيعية، ولا سيما الحيوانات، على ما يتوسمونه فى المولود من القوة أو الشجاعة أو الدهاء أو الدعة أو الخوف. فيختارون له اسم حيوان فيه مثل هذه الطباع، فيسمون الرجل الشجاع بالأسد، والسريع الوثوب بالنمر، ويسمون الفتاة اللطيفة بالغزال أو الحمامة، وجرى على ذلك معظم الأمم القديمة فى كل أنحاء العالم.

وقد جاء فى التوراة تلقب يعقوب لأولاده حين جمعهم فى أخريات أيامه، فعبر عن أوصاف بعضهم بأسماء الحيوانات، فسمى يهودا شبل الأسد، ويساكر حماراً، ودان ثعباناً، ونفتالى أيلة، وبنامين ذئباً... فكان التلقب بالحيوانات أمراً شائعاً عند الشعوب السامية، ومن بينهم العرب قبل

Ibans، كلما أتوا أرضاً جديدة صنعوا تمثالاً لتمساح فى حجمه الطبيعى، أو لتنين فى شكل تمساح، يوضع على علم فى حقل مخصص لزراعة الأرز، ثم يقدمون لهذا التمساح الطعام والكساء ودم القرابين من الطيور والخنازير، ويعتقدون أنهم إذا خطبوا وده بهذه الطريقة بارك فى محصولهم، وأهلك جميع الحشرات التى تأكل أرزهم. وهذا التمساح أو التنين - فى معتقدهم - من ذوى قرباتهم، وهو عادة من آبائهم، وفى مقدوره أن يسدى إليهم النعم بما له من قوى خارقة للطبيعة اكتسبها بعد موته. وجهة القول إن التمساح فى هذه البلاد رمز لجميع القوى الغيبية التى تسيطر على أقدار البشر، حيث يعد التمساح القادر على منح الصحة والزمن والرخاء<sup>(٥٩)</sup>. وقد ظلت هذه المعتقدات أكثر من خمسين قرناً فى بورينو.

### الطوطمية عند العرب (الرأى والرأى الآخر)

يذهب مجموعة من الباحثين إلى وجود النظام الطوطمى عند القبائل العربية فى عهدهم القديم، وقد اعتمدت بحوثهم على دراسة أسماء القبائل والعشائر العربية<sup>(٦٠)</sup> التى ترتبط بصلة ما بالحيوان، وهى تتخذ من هذه الصلة دليلاً على وجود للنظام الطوطمى عند العرب قبل الإسلام، من هذه الأسماء (بنى كلب، النمر، الذئب، الفهد، الضبع، بكر، بنى ثور، بنى جحش، بنى ضبة، بنى جعل، بنى يربوع، قريش بنى



الإسلام، على أنهم ساروا عليه بعد الإسلام، فسموا حمزة عم النبي (ص) أسد الله أو أسد رسول الله، وكذلك على بن أبي طالب، وقد سماه مروان بالحمار لصبره.

وكانوا من ناحية أخرى يلقبون الحيوانات بأسماء الناس أو كناههم، فالفيل كنيته أبو حجاج، والأسد أبو الحارس، والذئب أبو جعده، والدب أبو رياح، والخنزير أبو قادم أو أبو عقبة، والشعلب أبو الحصين، والكلب أبو خالد أو أبو ناصح، والغزال أبو الحسين، والجمال أبو صفوان أو أبو أيوب، والثور أبو حاتم، والفرس أبو طالب، والبرذون أبو مضاء، والبغل أبو المختار، والحمار أبو زياد<sup>(٦٣)</sup>.

وسواء تحققت الفرضية القائلة بوجود النظام الطوطمي عند إنسان الجزيرة العربية قبل الإسلام - والقائمة بالاستدلال بأسماء الحيوانات التي اتخذت أسماء للقبائل والعشائر والبطون - أم لم تتحقق، فمن المؤكد وجود صلة قوية بالحيوان آنذاك، وقد ظهر ذلك في بعض أصنامهم، فذكر العلامة الألوسي في تفسيره روح المعاني، في رواية عن بعضهم، أن يغوث كان على صورة أسد ويعوق كان على صورة فرس، بينما كان نسر على صورة النسر<sup>(٦٤)</sup>.

وأخيراً، فقد أخذ الطوطم يتطور في صور علمانية، فكانت الحمامة والسمة والحمل - في رمزية العقيدة المسيحية إيان نشوئها - بقايا تمجيد الطوطم<sup>(٦٥)</sup>، بل إن الخنزير الوضع كان يوماً ما طوطماً لليهود السابقين للتاريخ، ثم أخذت الدول شعاراتها وشاراتها من بعض الحيوانات كالأسود والنسور، ووضعتها على أعلامها.

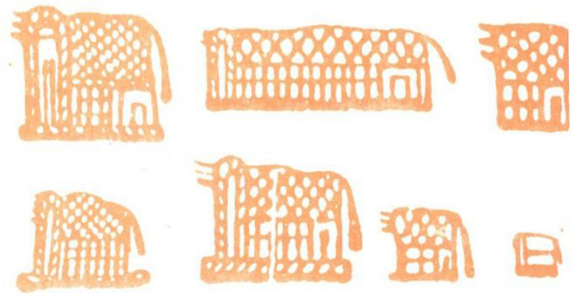
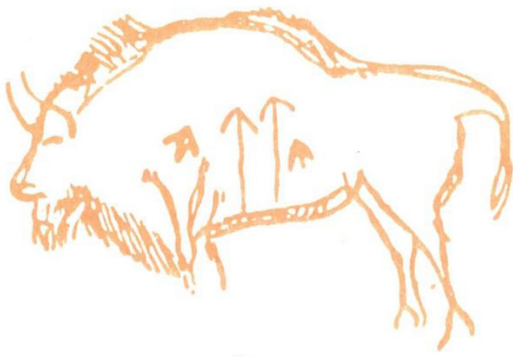
## الجن في صورة حيوان

سبق أن أشرنا إلى قول (روبرتسن سمث)<sup>(٦٦)</sup> بأن فكرة عرب الجاهلية عن الجن إنما هي تطوير لفكرة الطوطم الأقدم، ويبدو أن السبب في ذلك أن الجن تتشكل بأشكال مختلفة منها الآدمية ومنها الحيوانية ومنها المركبة؛ ففي الصور الآدمية ما جاء عند أهل الأخبار من أن إبليس ظهر لقريش وهم في دار الندوة يتشاورون فيما يفعلونه بالنبي (ص) من قتل أو حبس أو إخراج، فكانت صورته على هيئة شيخ نجدى<sup>(٦٧)</sup>. ويتشكل الجن في الكثير من الصور الحيوانية<sup>(٦٨)</sup> منها البهائم مثل الحمير والبغال والخيول والإبل والبقر والغنم، ومنها السباع كالأسود والذئاب والقطط والكلاب، ومنها ما هو على صورة الهوام كالحيات والعقارب، وعلى صورة الطير له أجنحة يطير بها، وربما عبر عن هذا بأنه ربح طيار، وقد يجمع بين

نوعين أو أكثر من الصور (مركب) مثل خنزير له جناحان<sup>(٦٩)</sup>.

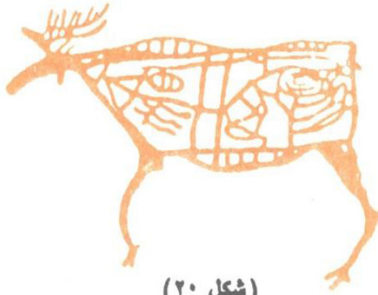
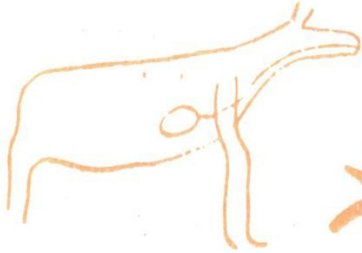
ومن الشواهد الباقية التي تؤكد صلة الإنسان بعالم الجن والحيوان، الاعتقاد السائد عند البعض بأن من الأطفال من يولدون (بس) إذا كانوا ذكورا، أو (بسة) إذا كن إناثا، كما أن بعضهم يولد (سحلاة)<sup>(٧٠)</sup>. ويعنى هذا أن أرواحهم تظهر في مظهر إنساني أثناء النهار، أما في الليل فيتقمصون هيئة القط أو القطة أو السحلاة. وهم يزعمون أن (البسة) نوع من الحيوان يشبه القطة، ولكنه يتميز عنها بشخصيته المزدوجة، ويظن بأن الأطفال الذين يولدون بهذه الكيفية يحملون صفات الإنسان والحيوان، ويستمررون في هذا حتى سن البلوغ، حيث يثبتون نهائياً على المظهر الإنساني. ولا يزال الكثير في البلاد العربية يعتقدون بأن القط الأسود هو نوع من الجن، وهناك قصص كثيرة يتضمنها الموروث الشعبي حول هذا الموضوع، فتقتدر رؤية القط الأسود - وبخاصة في الليل - بالشؤم في فلسطين، للاعتقاد بأن له روحاً شريرة يجب الابتعاد عنها، وعدم النظر إليها، ولا يكون الحال كذلك نهاراً، فإذا ما قتل أحدهم قطعاً عمداً أو سهواً، يسارع إلى النفخ على يديه، وهما مكورتان سبع مرات، فذلك في ظنه يزيل الإثم الذي لحق به<sup>(٧١)</sup>. وقد يرجع هذا إلى الاعتقاد القديم عند العرب في الجاهلية، بوجود علاقة بين الإنسان والحيوان والجن، وكانت لهم معتقدات خاصة في مسخ الأطفال وتبديل الجن لهم بأولادهم من ذوى العاهات.

والجن عند الشعوب السامية لها شعر كثيف، ولذلك قد تتمثل الجن في صورة حيوانات مشعرة، وقيل لها (سعریم) في العبرانية. وكان البابليون والآشوريون يعتقدون أنهم عرضة لأذى الجن المزعجين، فكانوا يعملون على مطاردتها بإقامة أسود منحوتة في خارج القصور<sup>(٧٢)</sup>، (شكلي ٢٣، ٢٤)، ومن المحتمل أنه كان يدفن تحت عتبات البيوت تماثيل صغيرة من الفخار لكلاب الحراسة للوقاية من الجن، ولا تزال مثل هذه العادة تمارس في أماكن كثيرة من الوطن العربي، خاصة عند البدء ببناء دار أو عند الانتقال إليها. وقد دعيت إلى احتفال من هذا النوع عند إحدى قبائل البدو في منطقة مرسى مطروح. وفي ممارسات الزار<sup>(٧٣)</sup> في مصر، تطلب الشیخة تقديم أضحيان إرضاء للجن الذي يسيطر على روح المريضة، وتحدد الشیخة مواصفات الأضحية من طيور أو حيوانات لها علامات خاصة من غنم أو ماعز، وأحياناً تكون الأضحية ثوراً أو جملًا.



(شكل ٢٢)

أصاوخ من الفروع النباتية (محتمل بومس وجريد النخيل)، كانت منتشرة في بداية عهد الأسرات الفرعونية، وهي تحاكي في هيئتها الأشكال الحيوانية، فتظهر وكأنها أفيال أو وحوش ضخمة.



(شكل ٢٠)

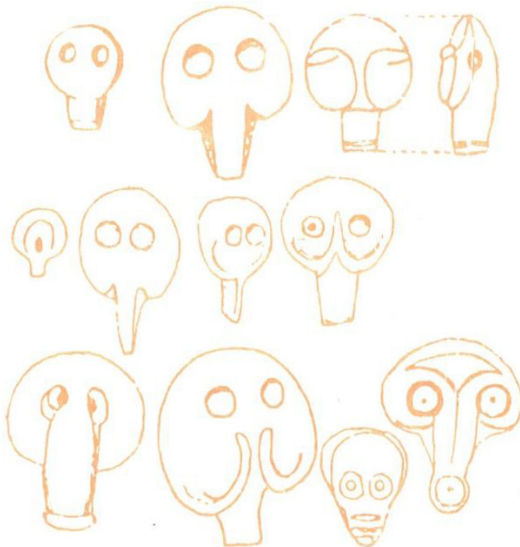
رسوم سحرية لحيوانات، ترجع إلى العصر الحجري الحديث، يقصد بها إطلاق تعويذة للحصول على الفريسة عن طريق التأثير في صورتها. يلاحظ الاهتمام بإظهار المواضع القاتلة (عن هربت وندت)



(شكل ٢٤)

رأس أسد وكان يقام خارج القصور، للاعتقاد بأن ذلك يحمي من الأرواح الشريرة والشياطين

كلب حراسة من الفخار كان يدفن تحت عتبات بيوت البابليين والآشوريين



(شكل ٢٦)

نماذج على هيئة رأس الثور، وجدت أعداد كبيرة منها في أبيدوس (نقلًا عن جون كاهارت)



(شكل ٢٥)

نموذج لكبد من البرونز سجل عليه أسماء معبودات أترورية قديمة كانت تستخدم في قراءة الطالع



## التنبؤ بالاستعانة بحركة الحيوان

ارتبط بالحيوان نوع من السحر عُرف بالزجر والطيرة، والزجر هو التفاؤل أو التشاؤم بالطير، وأما الطيرة فهو التفاؤل من أمر والتشاؤم من آخر<sup>(٧٤)</sup>، وهو يعنى التنبؤ بالمستقبل من خلال ملاحظة حركة الحيوان. وكان هذا النوع من التنبؤ معروفاً عند الكثيرين من الشعوب القديمة، عرفه الكلدانيون والسومريون والحيثيون واليونانيون والرومان، كما كان معروفاً عند العرب وغيرهم من الشعوب. وقد تحدث عنه ابن الأثير وذكره ابن خلدون في مقدمته، وقال هو «ما يحدث من بعض الناس من التكلم بالغيب عند سماع طائر أو حيوان، فريطه بالكهانة الناشئة عن صفاء الروح ربطاً كاملاً»<sup>(٧٥)</sup>. والطيور والثعالب والأرانب من الحيوانات التى استعان بها الزاجر، فكان الرجل يعمد إلى واحد منها فيرميه بحصاة أو يصيح فيه، فإن ولاه فى طيرانه ميامنة تفاعل، وإن ولاه مياسرة تشاء منه وتطير به<sup>(٧٦)</sup>. وربما لاحظ الزاجر حركة الحيوان أثناء ذبحه وهو يرتجف رجفة الموت. وقد توسع أهل الزجر فيه حتى شمل كل المخلوقات، فحركات الإبل والخيل وسكناتها كلها ذات دلالة تنبؤية. وتشير الأساطير القديمة إلى أن (روملوس)<sup>(٧٧)</sup> زجر الطير عندما أراد إرساء حجر الأساس لمدينة روما، فنبأته الطير بأن الفأل حسن. ويذكر العلماء أن الأصل فى الطيرة هو زجر الطير، ثم صار للوحش<sup>(٧٨)</sup>. وقال أحد شعراء الجاهلية:

عوى الذئب فاستأنست للذئب إذا عوى

وصوت إنسان فكادت أطيّر

وروى أن أهل الجاهلية كانوا يقولون «الطيرة فى المرأة والدار والدابة، وقد أبطل الرسول (ص) الطيرة، فكان يتفاعل ولا يتطير». وكانت العرب أعلم الناس بهذا العلم، وهو مدار أفعالهم وقانون حركاتهم وسكناتهم، وهم يقولون فى حركة الطير بعد الزجر إنها على أربعة أنواع: السائح وهى التى تؤخذ جهة اليمين، والبارح وهى تؤخذ جهة اليسار، والناطح، إذا استقبلهم الطير أو الوحش، والقعيد إذا جاءه من الخلف.

وهناك قصة تدخل فيها الطير عند بناء القاهرة على يد جوهر الصقل، فلما عزم على ذلك وضع قوائم خشبية على جهات المدينة، وربطت بينها حبال بها أجراس من نحاس، ووقف الفلكيون ينتظرون دخول الساعة الجديدة والطلع السعيد حتى يضعون الأجراس، وتصادف بغراب وقع على الحبال فتحركت الأجراس، فظن البنائون أنها الإشارة، فآلقوا ما

بأيديهم من الحجارة، فصاح الفلكيون: «لا لا القاهر فى الطالع، وهم يعنون المريخ، واسمه عندهم القاهر، فقضى الأمر».

وتلجأ قبائل الإيبان والكنيه Iban, Kenyahs فى جزيرة بورنيو Berneo<sup>(٧٩)</sup> إذا ما عزمتم على السفر لتعقد الصلح مع قبيلة أخرى؛ تلجأ إلى «طقوس معقدة وطويلة لتتبين مما عساها تشاهده من طيران صقر فى السماء، هل يواتيهم الحظ فى عملهم أو لا يواتيهم».

## التنبؤ بالاستعانة بأجزاء الحيوان

كان المصريون القدماء، كغيرهم من الشعوب القديمة مثل العبرانيين والكلدانيين والحيثيين، يقرأون الفأل فى أحشاء بعض الحيوانات، وقد وجدت فى آثار الحيثيين<sup>(٨٠)</sup> نماذج من الفخار على هيئة كبد الحمل، وعليها تقاسيم ونقوش تفسر طريقة قراءة الفأل فى كل جزء من أجزاء ذلك العضو، ووجدت نماذج لكبد الحمل أيضاً فى آثار البابليين مصنوعة من الفخار أو البرونز.

وكان كهنة الإغريق يفحصون أحشاء الذبائح، ويهتمون بالقلب والرئتين والمعدة والطحال والكليتين، وكانوا يسمون أعلى الكبد رأسه، ويعدون فصله عن بقية الكبد نذير سوء<sup>(٨١)</sup>. ويعرف التنبؤ بالاستعانة بكبد الحيوان بالإنجليزية He-patscopy، والكلمة تتألف من بادئة Hapat ومعناها الكبد، ولاحقة Scopy وتعنى رؤية، والمعنى هو استنباط الغيب من دراسة أكباد الأضاحى التى تقدم للآلهة. وكانت بعض الطقوس اليونانية القديمة تقضى بأن يتقدم السائل بأضحية حيوانية قبل سؤال الهواتف، وكان لليونانيين شهرة بالتنجيم والتنبؤ عن طريق الهواتف، عرف منها هاتف أبولو بمدينة دلف، وهاتف زيوس بمدينة دودون، وكان لكل منهما كاهنات هن بمثابة وسطاء بين السائل والهواتف، وكانت أحشاء تلك الأضاحيات تفحص بعد نحرها لمعرفة الوقت الملائم لسؤال الهواتف. وأما إجابات الكاهنات على الأسئلة، فكانت مبهمه ورمزية<sup>(٨٢)</sup>. وقد صنع الأترووريون القدماء نماذج للأكباد من البرونز سجلوا عليها أسماء معبوداتهم (شكل ٢٥)، واستخدموها فى تعليم قارئى الطالع. وفى بورنيو الحديثة<sup>(٨٣)</sup> انتشرت طريقة مشابهة للتي كانت عند البابليين والأترووريين القدماء، وذلك بأن يفحصوا كبد حيوان من حيوانات الغداء، ثم يستدلوا من تركيب جسمه على ما يتوقعونه لأنفسهم من خير أو شر.

## خاتمة

استعرضنا صنوفاً من الأشكال الحيوانية التي رافقت نصوص وممارسات السحر الشعبي، وكان بعض هذه الأشكال رسوماً تشكيلية استعانت بها المصنفات السحرية لبيان (الوصفات السحرية)، والكثير من هذه الرسوم ظهر مفعماً بالقدرات التشكيلية، وقد ذكرنا أن أصحابها يسمونها (طلسمات)، وهم يدعون أن علم الطلسمات يلحق الرعية بطبيعة الملوك، ويلحق الملوك بطبيعة الملائكة<sup>(٩٢)</sup>!! بينما كان البعض الآخر من هذه الأشكال صوراً لفظية للممارس أثناء الطقس السحري. وقد دأب أصحاب هذه المصنفات على كتم أسرار السحر، فهم يلغزون وصفاتهم، ويحرصون على عدم الإباحة به للكافة، وهم يقولون بأن الحكيم يصل إلى معرفة شفراتهم وألغازهم بفطنته وبطول خبرته، ويبدو هذا التحذير في قولهم: «لو فعلنا ذلك لعظم ضرره، وبطل، بل أشرنا إليه حتى لا تقع الرسالة في يد غير مستحق، فيهلك الحرث والنسل، ويفسد النساء، وتهتك الحرم، فلذلك ألغزناه وأعجمناه...».

وبعد أن رصدنا جانباً من الظاهرة، كان علينا أن نبحث عن المنابع في الثقافات المبكرة أو الجذور المعبدية القديمة التي نبتت فيها مثل هذه المعتقدات، والتي قد تكون شاركت في تكوين الصورة الأخيرة، فتعرضنا للرسوم السحرية في كهوف ما قبل التاريخ، والتي اعتبرت التعويذة الأولى حين استخدم الإنسان رسم الحيوان في السحر لأول مرة. وذكرنا بعض الطقوس السحرية التي كانت تقام حول رسوم الحيوانات اعتقاداً في تأثير ذلك عند صيدها والتغلب عليها. وقد ساعدنا في تفسير ذلك ما وجدناه من ممارسات مشابهة عند بعض الجماعات المنعزلة التي تعتمد على صيد الحيوان. وتناولنا فكرة (الطوطم) باعتباره شديد الصلة بالحيوان أكثر من غيره، وأمحنا إلى الرموز الحيوانية للعشائر في غانا، وخصصنا جانباً لعرض بعض الصور الحيوانية للجن. وأخيراً تعرضنا لطرق التنبؤ بالنظر إلى حركة الحيوان أو أجزائه، مع ذكر أمثلة لتماثم ودلايات من رؤوس حيوانية للبركة والفأل الحسن. وفي المختتم نشير إلى وصايا بعض أصحاب المصنفات السحرية مما ورد في كتاب البوني<sup>(٩٣)</sup> عن الطلاسم المصورة في الأعمال السحرية، فقال ذو مقراط: «وأحسنوا التصوير في الطلاسم المصورة في الأعمال، فيكون مناسباً للعمل المطلوب...»، وقال دمرغاش في منظومته: «واحكموا التصوير في الأعمال لتبلغوا المقصود والآمال...». وقال صاحب المنثور: «البشر جامع لكل بشر، والجن جامع لكل جن، والأملاك جامع لكل ملك، والحيوان جامع لكل حيوان».

وفي الصين، عُرِفَت عظام الكهنة<sup>(٨٤)</sup> التي كان ينقش عليها كتابات تمثل توسلات موجهة إلى الأرواح لكي تنبئ عن حظ شخص ما في أمر حرب أو صيد، أو غلة الأرض أو حالة الجو... وكانت هذه العظام تعالج قبل استعمالها بالمسح أو الصقل. وكان تسخينهم لأجزاء من سطوح هذه العظام المعدة للكتابة، يحدث بها شروخاً لها دلالتها عند كهنتهم.

ومن بين وسائل التنجيم التي عُرِفَت عند المصريين القدماء<sup>(٨٥)</sup> ربط ثلاث أو أربع قطع من عظام الحيوان بخيوط، تعلق معاً ثم تترك لتسقط على الأرض، ليلاحظ بعد ذلك الاتجاه الذي ترقد نحوه الوحدات، وبناء عليه يتم تفسير الموقف. وقد انتقل هذا التقليد إلى الرومان<sup>(٨٦)</sup> عن طريق إلقاء عظام صغيرة على الأرض، ومن ثم تفسر أوضاعها التي تستقر عليها. وقد أشار ابن خلدون<sup>(٨٧)</sup> في مقدمته إلى استخدام العرب القدماء للعظام في التنبؤ.

## تماثم ودلايات سحرية حيوانية

منذ عصر ما قبل التاريخ في مصر، وعبر العصور التالية، انتشرت أنواع كثيرة من التماثم من خامات متعددة منها العظم والعاج، وكانت على شكل الوعل وفرس البحر والسمة، بوصفها كائنات مقدسة<sup>(٨٨)</sup> (وعرفت السمة المنحوتة من عظم الحيوان باعتبارها تميمة لمنع الحسد في إيطاليا، وهي تعد في الوقت نفسه رمزاً للخصوبة)<sup>(٨٩)</sup>، وكانت هناك تماثم التماسيح والضفادع والطيور والعقارب وأبناء آوى وغيرها، ولكن التميمة على هيئة رأس الثور (شكل ٢٦) تعد من أقدم التماثم، وقد وجدت أعداد وفيرة منها في أبيدوس<sup>(٩٠)</sup>، وكانت في معظمها تميل إلى الهيئة المسطحة، وكانت الرؤوس في شكل مكعب Mussle Form، ووجدت أنواع منها من العظم والعاج والعقيق الأحمر Carnelian، وقد عرفت تماثم رؤوس الثيران في إسبانيا مصنوعة من البرونز، بينما كانت في قبرص من الذهب. وفي بداية هذا القرن كانت جماجم البقر تعلق على بعض المنازل في مالطة، كما كانت تعلق على أشجار الفاكهة في البندقية والجزائر، وذلك لإبطال أثر العين الحاسدة.

وكانت الدلايات والتماثم السحرية في عصر ما قبل الأسرات في مصر تعلق من ثقب أو أخدود (حز)، حيث تربط بخيوط وتعلق في وضع عكسي، ومن غير شك أن هذا الوضع هو الوضع الأمثل لتمكين المرتدى من رؤية الدلاية أو التميمة في وضعها الطبيعي<sup>(٩١)</sup>.



- ١ - يقصد بالأشكال التمثيلية، المخلفات بأنواعها بما في ذلك الحيوان والنبات والجماد.. كما نقصد بالأشكال الحيوانية في هذا المقال، الحيوانات والطيور والحشرات والزواحف وما إلى ذلك من كائنات حية.
- ٢ - أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعبير المصرية، ط ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٣، ص ٢٧٨.
- ٣ - محمود نصار: غاية الحكيم للمجريطي (٣٤٣ هـ)، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ١٦ - ٢٣، ص ٤٧ - ١٦٧.
- ٤ - المرجع نفسه، ص ٥١.
- ٥ - المرجع نفسه، ص ٥٥ - ٦٠.
- ٦ - المرجع نفسه، ص ٦٢ - ٦٧.
- ٧ - أحمد بن علي البوني: شمس المعارف الكبرى، المكتبة المصرية، القاهرة، (١٢٩١ هـ) ج ١، ص ١٢.
- ٨ - سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، الألف كتاب (٤٤٨) مكتبة النهضة، القاهرة، ب ت، ص ٩٨.
- ٩ - ابن هشام: السيرة، ط صبيح، القاهرة، ص ٩٨.
- ١٠ - راجع التشكيل الذي يضمته امرؤ القيس في ديوانه، ٣٤.
- ١١ - سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ص ٢٠.
- ١٢ - جولياس أ. ليس: أصل الأشياء، ت: سعدية غنيم، الألف كتاب، ١٩٥٦، ص ٢٧٦.
- ١٣ - سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ص ٥٧.
- ١٤ - محمود نصار: التحف الجوهريّة في العلوم الروحانية، ج ١، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ١٠، ١١، ٤٩، ٩٨.
- ١٥ - إبراهيم شعراوي، الخرافة والأسطورة في بلاد النوبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٦٠.
- ١٦ - علم الجفر: علم يبحث فيه عن الحروف من حيث دلالتها على أحداث العالم (انظر: المعجم الوسيط ج ١، ص ١٣١، ابن خلدون، المقدمة، ص ٣٣٤).
- ١٧ - سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ص ٢٢.
- ١٨ - محمد بن منكلي: كتاب أنس الملا يوحش الفلا، مخطوط مطبوع، باريس، ١٨٨٠، ص ٤٨.
- ١٩ - كمال الدين الدميري: حياة الحيوان الكبرى، المطبعة العامرة الشرقية، القاهرة، (١٣١٥ هـ)، ج ٢، ص ٣٠، ٣٩٦، ٣٩٧.
- ٢٠ - سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ص ١٩، ٢٠.
- ٢١ - محمود شاكر الألوسي: بلوغ الأدب في أحوال العرب، بغداد، ١٨٩٨، ج ٢، ص ٢١٩.
- ٢٢ - عبد الرحمن إسماعيل: طب الركة، ط ١، المطبعة البهية، القاهرة، ١٣١٠ هـ، ص ٢٧، ٤٣، ٩٧، ٩٨.
- ٢٣ - عبد الفتاح الطوخى: النور الرباني في العلم الروحاني، مكتبة القاهرة، ص ٢٧، ٤٣، ٦٩، ٩٨، ١٣٧.
- ٢٤ - نجاح هادي كبة: آثار من طوطمية الحيوان عند العرب، التراث الشعبي، العدد ٢، بغداد، ١٩٧٧، ص ١٢٣.
- ٢٥ - جواد على: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٨، ج ٢، ص ٨٦، ج ٦، ص ٧٨٦، ٧٨٧.
- ٢٦ - المسعودي: مروج الذهب، المطبعة البهية، القاهرة، ١٣٤٦ هـ، ج ١، ص ٣١٩.
- ٢٧ - الزبيدي: تاج العروس في شرح القاموس، مصر، ١٣٠٦ - ١٣٠٧ هـ، ج ٣، ص ٢١١.
- ٢٨ - الهجمة: ملة من الإبل، الراغبة: الناقة: الثالثة: قطيع من الغنم، الراغبة: الشاة.
- ٢٩ - سورة المائدة، ١٠٣.
- ٣٠ - محمود شاكر الألوسي: مرجع سابق، ج ٢، ص ٣٦.
- ٣١ - الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٥٧ هـ، ج ٣، ص ٤١٥، ٤٣٩.
- ٣٢ - محمود نصار: التحف الجوهريّة، ج ١، ص ١٣٤.
- ٣٣ - ابن الحاج التلمساني المغربي: شمس الأنوار وكنوز الأسرار الكبرى، ط ١، مكتبة صبيح، القاهرة ب ت، ص ٥٠، ١١٦.
- ٣٤ - عبد الفتاح الطوخى: إغاثة المظلوم في كشف أسرار العلوم، مكتبة صبيح، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٧١.

- ٣٥ - ابن الحاج التلمساني: مرجع سابق، ص ١٠٠ .
- ٣٦ - المرجع نفسه، ص ١١٦ .
- ٣٧ - المرجع نفسه، ص ١١٧ .
- ٣٨ - المرجع نفسه، ص ١١٨، ١١٩ .
- ٣٩ - أندريه لورا جوران: فن حوائط الكهوف، رسالة اليونسكو، أكتوبر ١٩٧٢، ص ٣٠ - ٣٩ .
- ٤٠ - ول ديورانت: قصة الحضارة، ت: محمد زيدان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٦، ج ١، ص ١٦٦ .
- ٤١ - جولياس. أ. لبس: مرجع سابق، ص ٢٧٦ .
- ٤٢ - هارولد بيك وجون كلير: الأزمنة والأمكنة، ت: محمد السيد غلاب، القاهرة، ب ت، ص ٧٠ .
- ٤٣ - المرجع نفسه، ص ٧٠ وما بعدها .
- ٤٤ - Herbert Wentdt, A le Reche rche d' Adam. paris, La Table Ronde, 1953, pl. 18 .
- ٤٥ - فوزي العنتيل: قوى السحر في الحكاية الشعبية، المجلة، العدد ١٠٥، القاهرة، سبتمبر ١٩٦٥، ص ٦٥ - ٧١ .
- ٤٦ - جولياس. أ. لبس: مرجع سابق، ص ٣٣١ .
- ٤٧ - رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء، دار صادر، بيروت، ب ت، م ٤، ص ٢٩١ .
- ٤٨ - جولياس. أ. لبس: مرجع سابق، ص ٢٧٦، ٣٣١ .
- ٤٩ - المرجع نفسه، ص ٣٤٠ .
- ٥٠ - سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ص ١٣، ١٤ .
- ٥١ - ول ديورانت، مرجع سابق، ج ١، ص ١٢ .
- ٥٢ - هارولد بيك وجون كلير: مرجع سابق، ص ٧٥ .
- ٥٣ - رالف لنتون: شجرة الحضارة، ت: أحمد فخرى، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٢٧٤ .
- ٥٤ - على عبد الواحد وافي: الطوطمية - أشهر الديانات البدائية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٣، ١٤ . انظر أيضاً رندل كلارك: الرمز والأسطورة في مصر القديمة ت: أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ٣٣، ٣٤، ٨٥، ٨٦، ١٢٨، ١٩٥ .
- ٥٥ - Chelds Brovard, Mythandond Reality in Old Testament, London, 1959, S. H. Hooke, Middle Eastern Mythology, London, 1963, p 8 .
- انظر أيضاً، نسيب وهبة الخازن: أوغاريت، دار الطباعة والنشر ببيروت ١٩٦١، ص ٢٠٩ وما بعدها .
- ٥٦ - على عبد الواحد وافي، مرجع سابق، ص ١٣ - ٣١ .
- ٥٧ - ول ديورانت، مرجع سابق، ج ١، ص ١٠٨ .
- ٥٨ - عبد المنعم شميس، كامل عبد المجيد: غانا - تقاليد وثقافات، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ب ت .
- ٥٩ - إليوت سمث: فكرة الإنسان عن خوارق الطبيعة، (في تاريخ العالم)، القاهرة، ١٩٤٨، ص ٣٦٤ - ٣٨٠ .
- ٦٠ - Robertson Smith, Kinship and Marriage in Early Arabia, pp. 120- 130, Religion of the Somites, 2nd, London, 1844, p 35 .
- ٦١ - مذهب حيوية المادة، والاعتقاد بأن الروح أو النفس هي المبدأ الحيوي المنظم للكون .
- ٦٢ - جرجي زيدان: تاريخ التمدن الإسلامي، مطبعة الهلال، القاهرة، ١٩٣٩، ج ٣، ص ٢٤٠ - ٢٦٦ .
- ٦٣ - المرجع نفسه، ص ٢٧٠ .
- ٦٤ - أحمد تيمور: التماثيل والصور عند العرب في الجاهلية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٢، ص ٣١ .
- ٦٥ - ول ديورانت، مرجع سابق، ج ١، ص ١٠٧، ١٠٨ .
- ٦٦ - Robertson smith, Op cit, p.128 .
- ٦٧ - راجع السيرة النبوية لابن هشام، ج ٢، ص ٨٩، وبها أمثلة كثيرة عن تشكل الجن في صورة إنسان .
- ٦٨ - مصطفى عاشور: عقد المرجان فيما يتعلق بالجان، للإمام العلامة على بن برهان الحلبي الشافعي، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ص ٣٨، ٣٩ .
- ٦٩ - جلال الدين السيوطي: لقط المرجان في أحكام الجان، تحقيق: مصطفى عاشور، مكتبة القرآن، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٨٧ .
- ٧٠ - يقال لها عند عرب فلسطين (أم بريس)، ويعتقد الفلسطينيون أنه إذا ما ضرب السحلاة بكفه سبع مرات متتالية تكتب له حسنة لأن أم بريس - كما يقول الموروث الشعبي - جمعت الحطب وساعدت على إيقاد النار التي أعدت لحرق سيدنا إبراهيم عليه السلام (انظر: فؤاد عباس: معتقدات فلسطينية في دائرة الفولكلور، التراث الشعبي، العدد ١، بغداد، ١٩٧٨، ص ١٦٨ .

- ٧١ - المرجع نفسه، ص ١٦٧.
- ٧٢ - كامبل طومسون: دولة بابل أيام حمورابي، في تاريخ العالم، م ١، ص ٥٢٤.
- ٧٣ - فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، ط ١، ١٩٩٢، ص ١١٢-١١٣.
- ٧٤ - المرجع نفسه، ص ٩٩.
- ٧٥ - المرجع نفسه، ص ٩٩، ١٠٠.
- ٧٦ - محمود شاكر الألوسي، مرجع سابق، ج ٢، ص ٢٦.
- ٧٧ - سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ص ١٣٦.
- ٧٨ - جواد علي: مرجع سابق، ج ٢، ص ٨٦، ج ٦، ص ٧٧٦، ٧٨٧.
- ٧٩ - إليوت سمث، مرجع سابق، م ١، ص ٣٦٤.
- ٨٠ - سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ص ١٤٤.
- ٨١ - ثروت عكاشة: مسخ الكائنات (ميثا مور فورس)، للشاعر أوفيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٣٤٣.
- ٨٢ - سعد الخادم: الخرز الشعبي والعقائد اليونانية المرتبطة به، الفنون الشعبية، العدد ٦، مايو ١٩٦٨، ص ٩٦.
- ٨٣ - إليوت سمث، مرجع سابق، ص ٣٦٤.
- ٨٤ - ولتر فيرسرفس: أصول الحضارة الشرقية ت: رمزي يسي، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٠، ص ١٨٣.
- ٨٥ - W.M.F. Petrie. The Making of Egypt, The sheldon press, London, 1939, p. 33.
- ٨٦ - سعد الخادم، الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ص ١٤٥.
- ٨٧ - ابن خلدون: المقدمة (٧٩٩ هـ)، لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٣٣٤.
- ٨٨ - أتين دريوتون وچاك فاندنييه: مصر، مكتبة النهضة، القاهرة، ب ت، ت: عباس بيومي، ص ٥٥ - ٥٨.
- ٨٩ - W.M.F. Petrie, Amulets, Constable & co. London, 1914, p 49.
- ٩٠ - jeon Capart, Primitive Art in Egypt, H. Grevel & co, 1905, pp.192-195.
- ٩١ - Brunton, G. & Caton- Thompson: The Badarian Civilization and Predynastic Remains near Badari, British School of Archaeology in Egypt, 1928, p. 39.
- ٩٢ - رسائل إخوان الصفا، مرجع سابق، ج ٤، ص ٣٠٥.
- ٩٣ - أحمد بن علي البوني، مرجع سابق، ص ٤٨، ٥٣.





# خرافات الهاوسا

## وعاداتها

(١)

محمد عبد الواحد محمد

يمثل شعب الهاوسا غالبية سكان الولايات الشمالية النيجيرية، وجنوبى جمهورية النيجر، كما يوجد كثير منهم فى غانا الشمالية وداهومى، وقد هاجر كثير منهم إلى جمهورية السودان.

ويقال - وفقاً لما جاء فى أسطورة من أساطيرهم - إن أحد زعمائهم الأوائل جاء من منطقة الشرق الأوسط - وكان اسمه بابانجيذا. كان الرجل أميراً، وكان يتصف بالشجاعة والجرأة، وحين وصل إلى منطقة داوراً، سمع بوجود ثعبان يقبع فى بئر الماء ويمنع الناس عن هذا الماء، فقتله بابانجيذا وخلص الناس من شره، وكان أن تزوجته ملكة داوراً، وأنجبت منه سبعة أولاد، كانوا حكام ولايات الشمال السبع. ويقال إن هذه الأسطورة تشير إلى احتمال وصول البربر إلى هذه المنطقة وامتزاجهم بأهلها منذ القرن الحادى عشر. ومن بين القبائل التى امتزجت بالهاوسا كذلك قبيلة الفولانى، لكن الهاوسا - رغم كل هذه العناصر الوافدة - حافظوا على تقاليدهم وأساليبهم فى الحياة، كما حافظوا على لغتهم، التى تعدّ من أهم لغات غرب إفريقيا، وأوسعها انتشاراً، وهى تضم عدداً كبيراً من مفردات اللغة العربية، يصل إلى حوالى ٣٠ ٪ من مجموع مفرداتها. ولأهمية هذه اللغة أنشئ لها فى عام ١٨٩٢ كرسى بجامعة كمبودج، وكونت جمعية لدراساتها.

الرومانية، وإن كانت الكتابات الدينية ما تزال تستخدم الحروف العربية. والحقيقة أن العربية كان لها تأثيرها الكبير على الهاوسا وآدابها، ويتضح ذلك بصورة واضحة فى الإنتاج الشعرى. (١)

وللهاوسا تراث غنى من الأدب الشفاهى، ولديهم ثروة من قصص الحيوانات والحكايات الخيالية، إلى جانب الأساطير المتنوعة، التى يفسر بعضها الأحداث التاريخية. ولقد بدأ الأدب المدون منذ مايزيد على مائتى عام باستخدام الحروف العربية. لكن الكتاب المحدثين يستخدمون الآن الحروف

١ - كيف قُتل أوتاً دودو؟

(دودو هو غول أسطوري عملاق، يستطيع أن يزدرد أى عدد من الناس أو من الحيوانات، وقد يصور على هيئة تمساح أو ثعبان ماء، وله القدرة على التشكل فى صورة انسان أو حيوان أو غير ذلك، كما أن وصف حاسة شمه بالقوة يشير إلى صفته الحيوانية).

ملخص الحكاية

أقبل دودو إلى المدينة يتحدى أن ينازله أحد من أهلها، لكنهم خافوا جميعاً، وحين أقبل الليل اختبأ وافي أجران حيويهم جنباً وفزعاً. لكن شاباً معيناً اسمه أوتا (أوتا معناه شخص شديد الضلالة) قبل التحدى، وكمن له فى مدخل بيت امرأة عجوز، وتهيأ لذلك بالتقاط سبع قطع من حجارة وضعها فى نار أشعلها لذلك، وحين جاء دودو إلى بيت العجوز وانحنى ليدخل، ألجم أوتا فمه .. حجراً، فابتلعه، ثم ارتد واقفاً، وأخذ يتحدى ثانية قائلاً «من هو نذل فى هذه المدينة؟»، ويعلم أوتا أنه ذلك الند، ويحاول دودو ولوج مدخل دار العجوز ليلتهم أوتا، لكن أوتا يلجم فمه حجراً آخر، فلما ابتلعه ارتد وانتصب واقفاً يردد التحدى .. وتكرر العملية، حتى أفرغ أوتا حجارته السبعة فى جوف دودو، فيتوقف دودو بباب العجوز ويظل واقفاً طوال الليل. وعند الفجر يخر قتيلاً، ويخرج أوتا ليقطع ذيله ويحتفظ به.

وفى الصباح، وعندما خرجت النسوة من دورهن متجهات إلى الغدير، وشاهدن دودو قتيلاً، وضعن أيديهن على أفواههن وأطلقن صيحات إنذار (يو- يو- يو).

وحين تنأهى الخبر إلى مسامع الملك، أمر ضاربى الطبول بقرع طبولهن لتجميع الناس، كما أمر جنده بالذهاب إلى حيث يوجد دودو للتأكد من أنه قتل، والبحث عن قاتله ليمنحه مكافأة على شجاعته. وأخيراً يتم العثور على أوتا ويساق إلى الملك ومعه ذيل دودو بوصفه دليلاً على قتله إياه. فيمنحه الملك عشرة من عبيده، ويوزجه ابنته ويقدم له داراً يتزوج فيها، ويعيش مع امرأته.

أوجه الشبه بين أوتا وچاك

يرى تريميرن أن حكاية أوتا هذه شبيهة بحكاية چاك قاتل العملاق، وهى حكاية من أصل شمالي، عرفت فى إنجلترا منذ أزمنة بعيدة.

يزخر تراث الهاوسا بعدد كبير من هذه الحكايات، والتي كانت موضع اهتمام الدارسين الإنجليز ممن أطلق عليهم المرحوم الدكتور على شلش (المستفريقين). وما هو واحد من هؤلاء المستفريقين يقدم لنا من بين ما قدم سفرًا عن خرافات الهاوسا وعاداتهم .. أما ذلك المستفريق فهو أ.جيه. إن. تريميرن A.J.N. Tremearne.

وينقسم الكتاب إلى ثلاثة أجزاء: يضم الجزء الأول دراسة عن الفن الشعبى لدى الهاوسا، وعن الحكايات الخرافية والعناصر والمعانى التى تضمنتها هذه الحكايات.

أما الجزء الثانى فيضم مائة حكاية خرافية، وهى ما تعيننا هنا أساساً، وهى حكايات ترجمت من الهاوسا إلى الإنجليزية، مع إيراد الروايات المختلفة للحكايات والتى سمعت من مصادر أخرى.

ويضم الجزء الأخير ملاحظات وتعليقات على الحكايات التى وردت بالجزء الثانى، وعلى العلاقات القبلية، ولمحة عن نوع من حفلات الرقص التى تشبه الزار.

وفى مقدمة تمهيديه، يشير الكاتب إلى وجود مرحلتين متميزتين فى تاريخ الحياة الثقافية لشعب الهاوسا قبل الاحتلال الإنجليزى: مرحلة ما قبل الإسلام، ومرحلة ما بعد دخول الإسلام، ويؤكد أن فن الهاوسا الشعبى غنى بالموثقات العالمية التى توجد بصورة أو بأخرى فى تلك الثقافات الأخرى - كتقافة الهند ودول اسكندنافيا وأمريكا وإيرلندا وغيرها، ولسوف نعرض لهذا عند تناول وعرض الحكايات الخرافية.

كذلك تشير الدراسة إلى تأثير مجموعة أخرى من القصص الشعبى عند الهاوسا بالثقافة العربية؛ حيث يمكن بسهولة تتبع آثار كليلة ودمنة، وكتاب الأغاني للأصفهاني، وقصص الأنبياء للشعالبي، وغير ذلك من تراث عربى وإسلامى فى هذه المجموعة.

وتمضى المقدمة لتوضح أن الأدب الشعبى العربى كذلك لم يكن مصدرًا أقل أهمية مما سبق، لحكايات الهاوسا الشعبية؛ اعتمدت عليه كثيرًا، كسيرة سيف بن ذى يزن وحكايات ألف ليلة وليلة. وتنتهى المقدمة بالتأكيد على أن المادة التى جمعت فى هذا الكتاب ينبغى ألا تؤخذ على أنها مادة إفريقية كلية، ولعله يعنى بالإفريقية، هنا الزنجية؛ فالثقافة الإفريقية تتضمن جزءًا من تراث إسلامى عام، وتتضمن قدرًا من الأدلة التى تعين على تفسير وفهم طبيعة الوجود الإسلامى فى إفريقيا.



وچاك ابن لفلاح من كورنول، رزق قوة خارقة، وكان من أول أعماله الخلاص من عملاق جبل كورنول وذلك مقاطعة فى حفرة حفرها فى الأرض وغطاها بالأغصان والتراب. ثم تمكن بعد ذلك من إحراز معطف يخفيه عن الأنظار حين يرتديه، وحذاء إن لبسه يجعله سريع الخطو بطريقة غير عادية، وسيف ذى قوة سحرية، وبهذه الأدوات تمكن جاك من القضاء على كل عمالقة بلدته. (٢)

### حكاية أوتا وسندريلا

يحاول تريميرن أن يربط كذلك بين هذه الحكاية وحكاية سندريلا؛ ذلك أنه قدّم رواية أخرى لحكاية أوتا، بدايتها مختلفة، لكنها تتلقى فى النهاية بالرواية الأولى، وإن زاد عليها الرواة عنصراً جديداً، وهو أن أوتا حين قضى على دودو ترك حذاءه بجوار جثته ومضى. وأخذ الملك يبحث عن صاحب الحذاء، فدعا أهل المدينة وجعل كلاً منهم يجرب الحذاء دون جدوى، ثم يأتى رجل إلى الملك ويخبره أنه بقى شاب بدار المرأة العجوز لم يجرب الحذاء، واستدعاه، الملك وسط استنكار حاشيته، الذين رأوا أن دودو الذى عجز عن قتله أعتى الرجال، لا يمكن لفتى صغير أن يتغلب عليه. لكن الملك رأى أن المحاولة لن تضر، وحين يجرب أوتا الحذاء يتبين أنه على مقياسه تماماً.. فهو حذاءه الذى تركه من قبل بجوار جثة دودو. ومن هنا كان وجه الشبه بين حكاية أوتا وحكاية سندريلا.

### ٢ - الفتاة التى تزوجت ابن دودو

عاد رجل إلى مدينته بعد رحلة قام بها، واتجه إلى الملك مباشرة وأبلغه أن الوثنيين يتأهبون لقتاله، وأنه لن يستطيع الوصول إليهم لوجود نهر يمنعه من ذلك. وراح الملك إلى النهر ونادى: «أيها النهر.. دعنى أسمع الذين هم فى باطنك أننى جئت راجياً أن يدعونى أعبر، حتى أتمكن من الوصول إلى الوثنيين ومحاربتهم». وارتفعت أصوات من الماء تسأل: «ماذا ستهبنا لو مضيت للحرب؟». فقال: «لو أننى ذهبت وحاربت ووهبى الله النصر وعدت لأزوجن ابن ملك النهر من ابنتى التى هى من صلبى». فأعلنت الأصوات موافقتها وانزاح الماء جانباً، وفتح له النهر ممراً يعبر منه. وبعد أن ذهب الملك إلى الوثنيين وحاربهم وانتصر عليهم وأسر عدداً كبيراً من عبيد مدينة أعدائه، عاد وعبر النهر إلى مدينته، وهنا ارتد الماء وعاد إلى جريانه المعتاد.

مضت الأيام، وباع الملك العبيد الذين أسره، لكنه لم يتصل بالنهر، ولم يفتح فى موضوع الوعد الذى كان قد

وعده به. فغضب النهر وأخذ ماؤه يرتفع ويفيض حتى اقترب من المدينة، وفزع الناس وأعلنوا أن النهر سيدمر مدينتهم. وهرع الملك إلى النهر وخر ساجداً وقال له: «قلّصبر أيها النهر، فابنتى لم تعد بعد مهياً للزواج، عليك أن تنتظر بعض الوقت، وهنا انحسر الماء وهبط.

عاد الملك إلى قصره، واتجه إلى زوجته الأولى وشاعليها قائلاً:

«يا كبيرة أزواجى، هلا أعطيتنى ابنتك لأهبها لملك النهر؟ فرفضت فاتجه إلى الزوجة الصغرى وقال لها: جئت إليك متوسلاً.. أعطى ابنتك شفاعته لله، فردت عليه وقالت: «حسن جداً.. لمن أنتمى أنا وابنتى؟.. ألسنا ملك يديك؟.. خذها وأعطاها إياهم». وأحضرت البنت، وجهزت بحبات الكرلا وبالنقود، وأعلن الزواج وأمر الملك عشرة من رجاله باصطحابها إلى النهر، وهناك طلبوا من البنت أن تسجد، ثم قالوا: «أنتم ياسكان النهر.. تطلعوا إلى العروس الجميلة التى جئنا بها، ثم مضوا عائدنين إلى المدينة وقد تركوا البنت بجوار النهر، وما إن اختفوا عن الأنظار حتى خرج سكان النهر من الماء، وأمسكوا بيد الفتاة وأدخلوها الماء، وذهبوا بها إلى قصر دودو ملك النهر، وبمضى الوقت أخذ أبناء سكان النهر يتعرفون عليها، ثم تعودوا على أن يلها معها بعد ذلك.

مضت الأيام وأنجبت الزوجة الصغرى لملك المدينة طفلة، وكبرت الطفلة وشبت عن الطوق، لكن أبناء الملك من زوجاته الأخريات أخذوا يسخرون منها ويقولون لها: «نحن نبغضك، لأن أختك ألقى بها فى النهر». وحين سألت أمها عن حقيقة هذا الأمر، قصت عليها الحكاية، فقالت البنت: «أهل الله يجمعنا سوياً».

وفى يوم من الأيام ذهبت إلى السوق لتشتري شيئاً تأكله، فجلبت نبتة صغيرة من اليقطين ( فرع العسل) وأتت بها إلى ميصلة المسجد، وغرستها فى حفرة وقالت لها: «يا نبتة اليقطين، أريد منك أن ترشدنى إلى مكان أختى». وهكذا أخذت النبتة تنمو، وبدأت تزحف ممتدة خارج المدينة، وصارت تستطيل وتستطيل إلى أن وصلت إلى بيت الأخت، ثم تسلفت البيت، ثم أزهرت وأثمرت. وفى اليوم التالى قالت البنت الصغيرة لأمها: «إنى ذاهبة أبحث عن أختى». فسألتها: «أو تعرفين أين هى؟». فأجابت الابنة: «سأتبع هذه اليقطينية، فهى سترشدنى». وبينما كانت تنهياً للذهاب قالت لها أمها: «حسن جداً، امضى، وإذا كنت قد تحملت فقدان الكبرى فإننى على يقين من قدرتى على تحمل ضياعك أيتها الصغرى».



وفى الحال، بزغ منها قطيع وعبيد وخيل، فرفعها العبيد وأركبوها حصاناً وحين وصلت إلى النمل الآخر كسرت السلة اليسرى، وفى الحال خرج منها جمال وحمير وبغال وطبالون وعازفو نغير وأبواق، لقد ظهر منها كل ما يخطر بالبال، وهكذا انطلقت ثانية متجهة إلى موطنها لكنها بعثت بثلاثة رجال إلى أبيها وقالت لهم «أبلغوا الملك ألا يفر حين يسمع ضوضاء ضيوفها، وأنها ليست سوى ابنته التى كانت قد رحلت لثرى أختها، (٣) وأقبل الرسل إلى الملك وأبلغوه بالخبر، وحينما وصلت اصطف الجميع لتحيتها. ثم ترجلت واتجهت إلى القصر.

حين عرفت الحكاية، قالت إحدى الأخوات: «وأنا أيضاً سأذهب لزيارة أختي» وغرست نبتة يقطين فى ميسضة المسجد ونمت اليقطينه، وزحفت إلى النهر، ودخلت الماء وتسلفت بيت الأخت، وحين خرجت الأخت من المنزل قالت «يا أهلاً، لقد حصلت على يقطينه، فقال ابن دودو «عظيم، أبقيها لنفسك، ثم مضى يقول «يجب أن أخبرك بشيء فى اليوم الذى تبوحين فيه باسمى لأحد سالك عنه، لن ترى وجهى ثانية».

ومن ناحية أخرى راحت البنت الأخرى لأُمها وقالت «سأخذ طريقى فى صباح الغد لأزور أختي»، فمנحتها الإذن. وهكذا انطلقت فى صباح اليوم التالى، وحين وصلت إلى النهر، ألقت بنفسها فيه.

وخرجت أختها من بيتها والتقطتها وسألتها: «ومن أين أنت أيضاً؟». فأجابت «من بيت الملك»، فأخذتها أختها عندئذ داخل المنزل وأجلستها. وعندما نهض ابن ملك النهر ودنا من البيت، طلبت الزوجة من أختها أن تختبئ، فرفضت البنت قائلة: «لن أفعل ذلك، تريدين منى أن أختبئ حتى لا أرى زوجك؟». وحين دخل الزوج إلى الكوخ ورأى زائرة جالسة، خرج ثانية دون أن يتفوه بكلمة واحدة.

وفى الحال، قالت البنت لأختها إنها يجب أن تعود فى الغد، قالت الأخت: «حسن جداً، لكن عليك بالبقاء حتى يعود صاحب البيت ويودعك». وهكذا قالت الزوجة فى الصباح لزوجها إن أختها ستعود إلى بيتها، فقال: «حسن جداً، خذها إلى مخزن القمح، ودعها تأخذ سلتين صغيرتين، ونفذت الزوجة ما أمر به زوجها، لكن البنت قالت: «توجد هنا سلال كبيرة، ومع ذلك تطالبين منى أن آخذ سلتين صغيرتين»، وكان أن أخذت واحدة من السلال الكبيرة، وأخرجت من مخزن القمح محتجة، ثم قال ابن دودو لزوجته: «اذهبي معها وضعيها على أول الطريق».

وهكذا، تتبعت البنت نبتة اليقطين، وظلت سائرة إلى أن وصلت إلى شاطئ النهر فقالت: «حقاً!.. أهذا مكان أختي؟» ثم أغمضت عينيها وألقت بنفسها فى الماء. وفى هذه اللحظة سمعت أختها صوت ارتطامها بالماء، وحين خرجت، رأت أمامها كائناً بشرياً، فأخذتها بين ذراعيها، وحملتها إلى بيتها. وحين استردت الصغيرة وعيها سألتها: «من أين أنت؟»، فأجابت الأخت: «إننى من بيت الملك». فسألها الصغيرة: «ومن أبوك؟»، فأجابت: «أبى فلان الفلانى». فقالت الصغيرة: «آه يا أختاه.. لقد صرت موضع سخرية، واعتاد الناس أن يقولوا إنك هلكت فى النهر، وهذا سبب مجيئى إليك». ثم انخرطت الاختان فى البكاء.

عندئذ اقترب ابن دودو، وسمعتاه يأتى إليهما، فقالت الزوجة لأختها: «اجرى، واختبئى للنلا يراك زوجى». فنهضت البنت واختبأت تحت السرير الطينى، وما إن غطتها أختها بقطعة من قماش حتى وصل ابن دودو ودخل الغرفة، وحيا زوجته ثم قال «إننى أشم رائحة إنسان فى بيتى، فردت الزوجة وقالت: «لا أجد هنا سوى». فقال: «كلا.. إنه شخص غريب، فقام وأزاح قطعة القماش وأمسك بالبنت وقال لزوجته: «نحن إذن لدينا زائرة دون أن تخبرينى، أتريدين إخفاءها عنى؟»، فقالت «أجل إنها أختي». وهكذا عاشوا معاً خمسة أيام، وصادقت البنت ابن دودو، وأخذت تلهو معه.

وفى صباح يوم قالت: «يجب أن أترككم وأعود إلى البيت»، فقالت أختها: «حسن جداً، لكن عليك أن تنتظرى حتى يعود صاحب البيت لأخبره، وعندئذ تعودين إلى البيت». ولما عاد ابن دودو وعلم بالأمر وسألها: «استغادرين فى الغد يافتاة؟» فقالت: «نعم يجب أن أمضى غداً؛ خشية أن تفجع فى أمى».

فطلب من زوجته أن تأخذها فى الغد وتضعها داخل مخزن القمح كى تحصل على سلتين صغيرتين لكل منهما غطاء. وفعلت الزوجة ما أمر به زوجها، وحين أخذت السلتين قالت لها «بلغى تحياتى لكل أهل البيت»، ثم أخرجتها من الماء، وصحبها مسافة قصيرة ثم قالت لها أخيراً: «عندما تخرجين من تلك الغابة سترين أمامك تلاً منخفضاً، وحين تبترعين كثيراً ألقى إلى الأرض بالسلة التى فى يمينك، وعندما تعبرين الغابة الأخرى وتصلين إلى تل آخر، اكسرى السلة التى بيسارك، ثم افترقا، وعادت الأخت الكبرى إلى زوجها فى الماء.

وهكذا مضت البنت فى طريقها إلى أن وصلت إلى النمل الذى أشارت إليه أختها، فكسرت إحدى السلتين الصغيرتين

# التقييم الجمالى للنحت الأفريقى

د. عز الدين إسماعيل أحمد

تعبيراً جمالياً وناضحاً عن الكرامة الإفريقية، وإذا عن لنا أن نصف الجمال الإفريقى فعلينا، إذن، أن نتفق مع «ليوستين» فى قوله: «إن الجمال هو تفوق الأشكال المختلفة، أو على العكس هو تجسيد الأشكال المختلفة فى نموذج واحد..»

ومثل هذه العبارة لا تترك مجالاً للجدل حول مظاهر الجمال التى غالباً ما ترتبط بأنماط ثقافية معينة، وعلى هدى هذا الرأى الجمالى يمكننا تقييم الجمال على ضوء علاقته الكلية بجميع مظاهر الطبيعة، وليس على ضوء المنعزل أو المحرف أو المبالغ فيه، وبهذا نحمل أنفسنا على تقبل هذا الفن بوصفه تجربة متكاملة..

والنحت الإفريقى يجب أن يرتبط بقيم جمالية - وهذه القيم سنتولى توضيحها فيما بعد - فإذا سلمنا منطقياً بهذه المقدمة التى تنادى بالفهم الجمالى للنحت الإفريقى إلا أننا يجب أن نحس ذلك تماماً.. إن تحديد معالم التجربة يتطلب منا القدرة على أن نحس إحساساً كاملاً بالموضوع الذى يثير اهتمامنا، وهنا يبدو واضحاً أننا سنضع فى اعتبارنا قدرة الإنسان على الرؤية وردود الفعل عنده للمنبهات الحسية، كما يجب أن نضع فى اعتبارنا، أيضاً، الصعوبة التى تنشأ من تصورنا لصورتين فى وقت واحد؛ فالصورة التى تتلقاها العين يفترض واقعيتها إلى حد كبير، أما الصورة التى يراها العقل عن طريق التخيل

يعد «ألبيرت كوميسن بيرنز»، من مدينة ميريبوت بولاية بنسلفانيا، من طليعة الذين أحسوا مبكراً بالنحت الإفريقى والتقييم الكامنة فى طبيعته.

ولقد تعرف بيرنز على «بول جاليوم» و«توماس مونرو» وشاركهم الحماس والاهتمام بهذا الاتجاه الفنى الجديد فى العالم، وتمتد المجموعة التى يقتنيها بيرنز من أجل المجموعات الفنية الموجودة للنحت الإفريقى فى الولايات المتحدة، ويحتوى الجزء الأكبر منها على أعمال فنية من منطقة تمتد من السنغال حتى أنجولا، ومن إفريقيا الغربية حتى السودان والكونجو والبلجيكي، وتمثل هذه المجموعة المكونة من ١٢٥ قطعة فنية أعمال خمسين قبيلة مرتبة ترتيباً أبجدياً - ابتداءً من الأشانتيز حتى البورياس تمثيلاً صادقاً.

إننا لا نهدف من هذه الدراسة القيام بعملية مسح لهذه المجموعة أو وضع بعض الفروض والتخمينات ثم إثباتها وبطريقة نتائجها فى قواعد جمالية يمكن إدراكها وتمييزها لكى نسلم بالأفكار المدروسة حول أهمية الفن الإفريقى. إننا نعتقد اعتقاداً راسخاً أن معظم الدراسات السابقة عن النحت الإفريقى قد أغفلت بعض الحقائق الجمالية، كالمرونة، التى أصبحت اليوم أكثر وضوحاً عن ذى قبل. وإذا أردنا أن نحدد موضوعنا تحديداً واضحاً فإننا نقول: إن النحت الإفريقى هو فن يعبر



فمن المحتمل أن تكون بمنأى عن الواقع، وهى تتأثر بوضوح الوصف من ناحية، وبما نخلعه دائماً على الأشياء اللا مرئية من أوصاف مثالية. ونحن لا نستطيع أن نطابق أبداً بين هاتين الصورتين، وحتى لو أمكننا ذلك فغالباً ما تفسد علينا اللوعية فى انحراف الصورة.. وهذا التناقض فى التصور ينبغى تصفيته لو أردنا الرؤية بلا تحيز لشكل القريب أو المختلف أو الجديد، فإذا كنا نميل إلى التأثير بالشكل المثالى للجسم البشرى كما فى نماذج النحت الإفريقى - فإن عين الخيال سرعان ما ستعمل على أن تفرض هذه الصورة على العين المجردة، ونحس حينئذ أننا أكثر ارتباطاً بالصورة النموزجية المألوفة لأذهاننا، وأقل ارتباطاً بحقيقة الشيء الشكلية.. وحينئذ يكون الشيء الجديد محرمًا وغير مرغوب فيه.

لقد ساهم النحت الإفريقى بقواعده التى انبثقت من طبيعته وقيمه الفنية أكثر من أية حركة ثقافية أخرى فى القرن الماضى فى خلخلة القواعد القديمة لعالم الفن. ولسوف نجد أنفسنا مندفعين إلى تقدير النحت الإفريقى فى غرب إفريقيا تقديرًا واعيًا إذا تحررنا من فكرة القبح والسخرية التى تأثرت بها نظرنا السابقة.. ولكن من أين ينبع هذا الإدراك الواعى؟

يعلمنا «جون ديوى» أن هذا الشعور يولد عندنا حينما يدفعنا القلق من أجل تقييم الأشياء إلى الشعور والحاجة إلى الوعى، ويحدث الامتلاء من الامتزاج والتناسق للعناصر التى تكون نمطًا من الوعى تكمن أهميته فى التقدير المناسب لموضوعنا..

وحينما عرضت مجموعة «بيرنيز» لأول مرة على رأى العام اجتاحت كلاً من ألمانيا وفرنسا حمى الحماس لهذا الفن الحديث الاكتشاف، أما أمريكا فقد جاء حماسها متأخراً بعض الشيء عن أوروبا.. لقد نظر الناس إلى الفن الإفريقى، الذى كان مزيجاً من الأقنعة ذات الأشكال المختلفة والتماثيل النصفية الكاملة، لفترة من الزمان بوصفه مادة لا تصلح إلا لمتاحف الأنثروبولوجيا أو لهواة التجديد فى متاجر التحف المزيفة..

وعلى الرغم من أن المحلات ذات الشهرة قد تلاكأت فى افتناء هذا الفن القريب، إلا أن المدد لم يكن كافياً إذ لم يكن فى الإمكان طلب المزيد من إفريقيا. وفى هذه الأثناء كان «بول جاليوم» فى فرنسا، ومن قبله «ليو فروينبوس» فى ألمانيا، يطالبان بمزيد من الفهم الواضح لفن الشعوب الإفريقية، ثم أصبح واضحاً أن هذا الإنتاج الفنى الجديد ينبغى له أن يقدر من وجهة نظر منصفة على الأقل..

ولقد أثار هذا الجانب المميز بين التراث الثقافى فى القبائل شبه المجهولة فى وسط غرب إفريقيا عاصفة من الاهتمام فى الأوساط الثقافية فى العالم الغربى..

أما الفن هناك الذى عضه الجوع والشوق إلى أفكار جديدة طازجة فقد تغذى منه وارتوى، وقد كان الفنانون فى أوروبا منذ عصر النهضة الأوروبية حتى عصر التاتريين فى القرن التاسع عشر يستلهمون روح الغرب فى خلق الأعمال الفنية العظيمة، ابتداءً من «مايكل أنجلو» و«سليين» حتى «رودين»، ثم أصبح واضحاً، فيما بعد ذلك، كما لو أن كل الأفكار الجديدة قد استهلكت ونضبت، وربما ساد الاعتقاد بأن أوروبا تعاني أزمة من أزمت السقوط والانحيار.. وأصبحت الحياة تزرع تحت وطأة التقاليد الجامدة، حتى أن الفنانين الموهوبين لم يستطيعوا أن يكونوا أكثر من فنانين مدرسيين..

ولطالما أعلن علماء الأنثروبولوجيا أن هناك حضارة عريقة وحياة غنية مطمورة بين أطلال هذه الإمبراطوريات المندثرة فى التراب.. إلا أن النحت الإفريقى قبل أن يكشف الغطاء عنه لم يكن يثير أى نوع من أنواع الاهتمام، حتى أن الفنانين لم يستمعوا ويصدقوا لما يقوله الأنثروبولوجيون، ثم أصبحت إفريقيا فجأة المصدر الذى يغترف الفنانون منه الإلهام.. وكان على كل من يبحث عن أصالة الفطرة أن يتجه إليها.

وتتضمن مجموعة «بيرنيز» أشكالاً نادرة ونماذج من أعمال قبائل الجابون، وموينجو والياشنجو والبالو، والسينافو ومن السودان الفرنسى والكونجو.. ولا يمكن مقارنة هذه المجموعة بأية مجموعة أخرى فى أى مكان بوصفه فناً صامتاً، ولكنه ملئ بالحركات والرموز باعتباره فناً كاملاً. ونظرة واحدة تجعلنا نلاحظ تفوق كثير من الفنانين الإفريقيين فى تحقيق أهدافهم بوسائل بسيطة كالمساحات القليلة المكونة من عدة أجزاء أنجزت بإحساس تام بالتوازن فى النحت. وهنا وهناك يتناثر تعبير جمالى متناه فى الوضوح، وبعض تفاصيل موحية وشئ من التطويل المذهل، والأوضاع القريبة، والتحكم التام فى الحركات؛ كل ذلك يبدو من خلال العلاقة الدقيقة بين القوالب المتشابهة بحيث يخيّل للمرء أن هناك شيئاً أكثر من مجرد المهارة الفنية تنبض فى هذا الفن.

وينقسم النحت الزنجى فى إفريقيا الغربية إلى:

- ١ - الأشكال المطولة والأكثر رقة.
- ٢ - الأشكال التذكارية المعقدة والأكثر صلابة.

وكلا النموذجين ينفذ بالطريقة نفسها؛ فالفنان يجلس على مقعد منخفض واضعاً أمامه كتلة الخشب التى يستخدمها فى فى تجسيم الشكل الذى يريده، وهو يبقيها فى الوضع الذى



يرريحه ممسكاً بها بيديه وقدميه؛ فيد تمسك بكثلة الخشب بينما تقوم الأخرى بالتقطيع بواسطة سكين حادة جداً. وتبدو المهارة والموهبة الطبيعية في الخطوات الأولية، وأحياناً يستعمل الفنان أزميلاً حاداً وقلامة لكى يأخذ الشكل المنحوت الخطوات التالية، وبعد ذلك يقوم الفنان باستخدام القادوم، وآلة تشبه الفأس ذات حافة حادة جداً.. ويبدو أن السرعة الفائقة شيء ملازم لعمله..

ويفضل البعض أن يترك القادوم واضحة على سطح الشيء المنحوت، كما هو الحال عند فناني قبيلة «اليامبول» الذين يعيشون في لومالي جنوب ستانلي فيل في الكونجو..

أما الآخرون الذين يتمسكون بتقاليدهم الخاصة فإنهم يفضلون صقل أعمالهم بصورة توحى بالتفاني والحب للعمل.. العمل الفني؛ ولهذا ظهر إلى الوجود النحت الإفريقي على الخشب. ويوجد تمثال مصمم لامرأة في نصف الحجم الطبيعي الإنساني، من السودان، وهو غاية في الروعة، ويبلغ على وجه التقريب أربعين بوصة طولاً، و٥٠ بوصة عرضاً، وهو مصنوع من كتلة صماء، من خشب الموجنة على ما يبدو، وربما بلغ وزنه ٧٥ رطلاً. والتمثال لامرأة جالسة وهي تحمل على رأسها إناء ليكمل شكل الرأس ذاتها عن طريق خطوطه العكسية شبه المخروطية، أما الوجه كله فهو كمثرى الاستدارة، وهو مقسم طويلاً إلى منطقتين تشمل كل منهما واحداً من الخدين، وكل منطقة تكرر لشكل الوجه الكمثرى كله، أما الأذنان فتتقافان منتصبين خارج محيط الوجه بزوايا حادة؛ فكانما تخفف من تأثير شكل الوجه والترقق البياض، أما الصدر والسرة والركبتان فإنهم بمثابة جزء من ضربات إيقاعية مسموعة تنحدر من أسفل الذقن إلى الركبتين مكونة منطقة سداسية الشكل، تشبه كرة من حديد.

إن النموذج الجالس القرفصاء قد أنجز بمهارة توحى بمضي الاكتمال المتناهي الذي يتميز به حقاً ذلك الشكل، أما المساحات المفرغة وخاصة التي بين الذراعين فقد نحتت بإحساس بالتناسب بما يتلاءم مع هذه الكتلة الصماء، وهي لا تكمل الذراعين والصدر فقط؛ ولكنها تدخل إليهم الضوء الكافي بحيث لا يصبح الشكل مجرد كتلة فنية. أما قبيلة البونو في فولتا العليا فإنها تقدم مثلاً آخر نادراً للنحت الإفريقي «معرض بيرنز» وهو عبارة عن نموذج منحوت بامتياز يمثل رجلاً وامرأة جالسين، ويبدو فيه بوضوح الرفض الصريح للأحجام الثقيلة التي توجد في أماكن أخرى من إفريقيا.

ولقد كشف الفنان عن إحساس مرهف بالرشاقة في نمودجه المتعدد الزوايا والذي يشبه القلم الرصاص، وكل من

المرأة والرجل جالس يحيط به جو ملكي، أما الأجسام التي تشبه أنبوبتين رفيعتين فقد أمسكتا ببعضها بواسطة أيدي وأرجل كالأنابيب أيضاً.

هذا بينما تشبه العيون ماسات لها انعكاس على السرة والصدر.. والوجه ذو أنف طويل كوجوه التماثيل المصرية القديمة، وهو مرتفع بعظمة ملكية على أكتاف عليها نير كالذي يوضع على كتف الثيران.. والفنان لا ينظر دائماً إلى الكتل والأحجام نظرة النحاتين؛ ولكنه يرى المساحات المفرغة بعين خيالية قبل أن ينحتها بما يمليه عليه الواقع.

كذلك نرى ونلاحظ أن تصويره للأشياء وإحساسه بها غالباً ما يسبق عملية النحت ذاتها، وهو لذلك يقوم بحفر لخطوط الضوء أكثر من نحت كتل من الخشب، وقد وجد لـ «قبيلة البانالالا» في الكونغو نموذجاً منحوتاً لرجل، وهو موجود الآن في متحف الجامعة بمدينة فيلادلفيا، وهو يمثل عجوزاً ما إن تراه حتى تتذكر هذه الأبيات من قصيدة ت. س. إليوت التي يقول فيها:

نحن الرجال الجوف.. شكل بلا مضمون

ظل بلا لون.. قوة مشلولة

وإيماءة بلا حركة

قوة مشلولة.. إنه أبلغ وصف يعبر عن شكل ينقصه الكمال الذي يتمثل في ضخامة معظم أشكال النحت الإفريقي؛ فهو من هذه الناحية النقيض العام لها وهذا ما يثير اهتمامنا الكبير به، ومن خلال سلاسل وخطوط كالخيوط قد حفرت جيداً على الخشبة، يتطلع إلينا المخلوق العنكبوتي الذي يشبه بصورته رجلاً طاعناً في السن، فالتجاعيد بصورة متلاصقة لا تنتهي وهي تتبلور وتجد نفسها في شكل رأس ووجه وأضلاع كثيرة ومتعددة وشبيهة بالخطوط العربية المحفورة على مغزل قديم، ثم على السيقان، ثم بصورة واضحة على أقدام غضروفية وهذا التأكيد للتأكيد للنظرة الواعية التي يرى بها الفنان المساحات التي تتخلل العمل الفني. وهذا الشكل ينبغى أن يقوم على أساس مناطق الضوء والمساحات المفرغة التي تتخلله، لا على أساس أن له ملامح وعضلات لا تشبه بحال من الأحوال جسم إنسان سليم قوى البنيان.. إنه حقاً:

«شكل بلا مضمون، إيماءة بلا حركة».

أما الشكل الرابع وهو لمقعدين من الخشب من أعمال قبيلة «الابو» في نيجيريا، وهو معروض أيضاً، في متحف الجامعة بفيلادلفيا، فإنه خلاصة تقييمنا لعملية استخدام المساحات

حيوان آخر محلى.. فى كل حالة يشاهد المرء المعنى الرائع للنماذج الفنية فى التصميم المنحوت..

وتمتاز أفنعة إمبراطورية الكونج بالألوان المرححة المتعددة، فمن أصفر إلى أحمر إلى أبيض وأزرق، وتتداخل النماذج مع بعضها برقة رياضية إلا أنها لا تصل إلى الشكل الأوروبى الذى يتأثر بالثقافة الرفيعة؛ لأن الفنان الإفريقى الذى يخلص لثقافته لا يحاول أبداً أن يقلد ثقافات البلاد الأخرى، وحينما يضطر إلى التقليد فإن فنه سرعان ما يفقد طابعه الذاتى، هذا بينما تحصل قبائل «الآبو» فى نيجيريا على تأثير مماثل بإحاطة تجاويف العين المفرغة بعصابة من اللون الأحمر الغامق.. إننا لا يمكن أن نتصور إمكان وجود مجموعة من النحت الإفريقى أكثر تناسقاً من هذه المجموعة؛ فهى تضم أعمالاً «برونز» «بنين» وأنواطاً، ومعالق، وكؤساً من الحفر.. والمجموعة، أيضاً، تغطى المناطق الجغرافية والفترات الزمنية بما يحقق التوازن، ويرجع تاريخ بعض القطع إلى القرن الثامن عشر، ولنترك الآن هذه المجموعة الفنية بهذه المواد الفنية لنختم بحثنا، ولكن هناك جواً خاصاً لا زال يرفرف حولنا، فقد نعت الدكتور «بيرنز» أن يعلق على جدران الغرف التى تضم المجموعة أرواح من الأعمال لمورليانى وبكاسو وماتيس وباسنز وكلى.. دبلا فرانزى وألترى وأفرو..

وكثيراً ما كنا نلاحظ مدى انعكاس النحت الإفريقى فى أعمال كثير من الفنانين؛ ففي أعمال مورليانى نلاحظ التطويل فى الرقبة وفى الأنف، والتبسيط فى البروفيل، والأكتاف المنحدرة التى أخذها عن فن النحت فى جابون.. أما فى أعمال بكاسو.. حتى وإن أنكر هو ذلك دائماً.. فالشكل ذو الزوايا المدعومة فى النماذج ذات الأشكال المسطحة مألوف فى أعمال النحت عند قبائل عدة فى إفريقيا.. وكذلك فى أعمال باسنز، يبدو الشبه فى الأجساد المنتفخة، وكذلك نستطيع أن نلاحظ تفاصيل الشبه فى تكوين الصورة والملاحق وشكل الصور كما فى لون الجلد، أما فى أعمال «كلى»، فإننا نلاحظ تداخل المساحات ذات الزوايا وإعطاء التأثير الغريب عن طريق المزج بين الألوان، ويحتمل أن يكون قد أخذ هذه الطريقة عن النحت الإفريقى عن طريق «بكاسو». كما نشاهد منذ الرحلة الأولى فى تحت «لبستز» زوايا متشابهة وتعبيرية صريحة، وهذه الصلات لا يمكن التغاضى عنها فى رسوم بكاسو كما هو الحال فى لوحة «البنات والديك»، أو فى «جرنيكا» وهى ليست موجودة فى معرض «بيرنز»، ونحن لا نريد أن ندعى هنا أن أحداً من هؤلاء الفنانين قد نقل نقلاً حرفياً عن النحت الإفريقى فهم يؤمنون أن الفنان الصادق

المفرغة عند بعض النحاتين فى إفريقيا الغربية، ولقد اعتدنا أن نربط نيجيريا بالأعمال البرونزية والنحت على المعادن.. ولكن هذا المثال طراز آخر من النماذج البسيطة المنفذة على الخشب، وهو على العكس من كل الأمثلة السابقة التى «لأنها» يوضح بدقة تصميمًا هندسياً نفذ بدقة رياضية تامة، أما المقعد ذاته الذى نحت من جذع شجرة متين فهو يثبت صدق الرأى القائل بأن النحات الزنجى يهمل أحياناً الكتل ويفضل عليها المساحات المفرغة حيث تتخلل بقع من الضوء التكوين كله.. إن رهافة نموذج المقعدين أتاح للفنان فرصة تسلسل زخرفى بسيط كالخطوط والقضبان التى نظمت بتوازن «سيمتري».. ولقد عرف «صمويل چونسون» هذه النماذج حينما عرف الشغل اليدوى قائلًا: «إنه شيء متشابه أو متقاطع على فترات متساوية» حيث تتداخل الأجزاء المفرغة بين هذا التقاطع كما هو الحال فى التكوين الهندسى هنا، وهو يعكس الفتحات التى توجد فى أعلى أبراج القلعة التى صورت فى المخطوطات الأيرلندية، وهو ليس نسجاً عربياً أو متداخلاً.. إنه عبارة عن قضبان متداخلة كالقضبان الحديدية فى النوافذ الزجاجية، صلبة ومتناسكة، ولكنها مع ذلك تسمح للضوء بأن يتخلل هذا الفراغ..

إن المرء لا يستطيع إلا أن يتأثر بعمق بهذا القدر من التشويه وبقيمته الموجودة فى الأفنعة الإفريقية.. لأننا قد تعودنا على أسلوب واقعى مثالى فى النحت؛ ولهذا نتراجع بذعر حينما نواجه بهذا الخروج الصارخ على الطبيعة الذى يشتمل فى الأفنعة والأشكال الجنائزية، ويحتوى معرض «بيرنز» على مجموعة كبيرة من الأفنعة من مناطق الباكويل، والأوبانكى، والكونج، والجابون تمثل قبائل الدان المايونجو، والباكوتا.. وكذلك نماذج أخرى رائعة من «البابوباس».. ويمكننا أن نقبل الاتجاه الذى يرمى إلى تصميم وتجميع هذه الأشكال، فقط، إذا وضعنا فى اعتبارنا الدور العائلى لكل من هذه الأفنعة، أما اعتبارها فناً شعبياً فهو أمر واضح ومنفصل..

وأحياناً تبدو الملامح والتقاطيع فى الأفنعة مشوهة لمبالغ فيها لدرجة أنها تترك المرء يتشكك فى النقطة التى يبدأ منها التركيب الإنسانى أو الحيوانى، أو الأشكال المجردة والنقطة التى تنتهى إليها... ولهذه الأفنعة، أحياناً، عيون شرقية مستطيلة كما فى أفنعة «مايخو» وشعر مستعار غريب، وقرون غزال يشبه الماعز، وأشكال متنوعة، وأشكال تشبه الطير وكل واحد منها مزين ومثير للاهتمام، وأحياناً تقوم الأذرع المرفوعة بوظيفة سريلية، وأحياناً أخرى يصمم القناع بحيث يوحى بأن طائر «السينافو» مزدوج، وكذلك الحال مع فرس النهر أو أى



لا يفعل ذلك أبداً، أما الذى يعنيننا، حقاً، فهو التأكيد على أن نوعاً معيناً من التأثير بفن النحت الإفريقى قد انعكس على فن الرسم فى العالم الغربى، وأن عدداً من أحسن الفنانين المعاصرين قد ساهموا فى تكريم هؤلاء الفنانين الشعبيين فى العالم الأسود بأن تأثروا بهم ربما بدون وعى منهم، ولقد وقعت الملامح الرئيسية للنحت الإفريقى على العالم وقع الصاعقة؛ فقد كان النحت فى ذلك الوقت منحصراً فى قوالب مرسومة وقواعد لا يمكن الخروج عنها، ولم يكن النحت وحده هو الذى يعانى من ذلك الحال بل كانت الموسيقى والرسم أيضاً، ولكننا

اليوم نلاحظ تأثير هذين النمطين من النحت الإفريقى. إنى أراقب باهتمام عملية الاقتراب والفهم لهذه القيم الشكلية الباهرة التى تنعكس على الأعمال الفنية لعصرنا، فإذا كان كل ما لاحظته فى هذا الصدد صحيحاً - وأنا أعتقد اعتقاداً راسخاً أنه كذلك - فإننا حينئذ لا يكون أمامنا مجال للشك حينما نعلن، بلا تواضع، أن الفن الإفريقى قد خلق مرحلة جديدة فى الفن الأوروبى الحديث، وأن نعلن، أيضاً، بمزيد من التواضع والفهم بإخلاص، أن روح الإنسان المعاصر سوف تظل تفتت من مائدة الحضارة الزنجية ..





وهكذا وضعت الزوجة أختها على أول الطريق إلى بيتها وقالت لها، «انظري إلى ذلك الثل، حين تصلين هناك ارمي بهذه السلة». وارتدت الزوجة إلى الماء، بينما مضت البنات الأخرى في طريقها، لكنها كسرت السلة في الحال؛ فخرج منها حصان أعرج، وحمار وعبد، كل منهما أعمى، وكذلك عنزة عرجاء. وهكذا انطلقت البنات إلى بيتهن شديدة الغضب.

### تعليق

يشير ترميمير إلى أن استخدام نبات متسلق في هذه الحكاية يجعلها شبيهة بحكاية چاك وحبّة الفاصوليا، وهي حكاية للأطفال قائمة على أساس أسطورة واسعة الانتشار وجدت بين هنود أمريكا الشمالية وقبائل جنوب إفريقيا. وتقول الحكاية إن ابن امرأة أرمل قايض بقرة أمه بملء قبة من حبات الفاصوليا، وغضبت أمه لذلك وألقت بحبات الفاصوليا من النافذة. وفي صباح اليوم التالي، نما ساق لحبة من هذه الحبات واستطال حتى وصل إلى السحاب، فتسلقه چاك، ولدهشته شاهد بلدًا غريبًا، وفيها دلته جنية إلى بيت العملاق الذي قتل أباه. ويقوم چاك بسرقة دجاجة العملاق وكانت هذه الدجاجة تبيض ذهبًا؛ كما سرق قيثارة كانت تعزف بمفردها، وأكياسًا مليئة بالجواهر، لكن العملاق اكتشفه أخيرًا، فتعقبه فوق ساق الفاصوليا، لكن بمجرد أن وصل چاك إلى الأرض حتى قطع ساق الفاصوليا بفأس، فسقط العملاق ميتًا. (٤)

وإضافة إلى هذا، فإن الحكاية تتضمن بعض عناصر من حكاية ابنة يفتاح، وهي حكاية عبرية، وكان يفتاح قد خرج لمحاربة بنى عمون، ونذر للرب قائلاً: «إن دفعت بنى عمون ليدي، فالخارج الذى يخرج من أبواب بيتي للقائى عند رجوعى بالسلامة من عند بنى عمون يكون للرب وأصعده محرقة». وانتصر يفتاح، وحين عاد إلى بيته، إذا بابنته خارجة للقائه بدفوف ورقص، وهي وحيدة، ولم يكن له ابن ولا ابنة غيرها. وكان لما رآها أنه مزق ثيابه وقال: «آه يا بنتى، قد أحزننى حزناً وصرت بين مكدرى، لأنى فتحت فمى إلى الرب ولا يمكننى الرجوع». ونفذ يفتاح نذره وضحى بابنته قرباناً للرب (٥).

كذلك يشير ترميمير إلى أن الحكاية تذكرنا بقصة شق موسى عليه السلام للبحر الأحمر. وأن دودو هنا شبيه بالعملاق الذى يتشمم رائحة دم الرجل الإنجليزى، فيتبعه ويطارده.

ولكن ما تفسير هذا التشابه بين بعض حكايات الهاوسا وبين غيرها من الحكايات الأوروبية؟ .. هل هو وحدة المصدر الذى نادى به تيودور بنفى؟ أم «أن الظواهر الفولكلورية تنشأ فى البيئات البدائية المتعددة والمنفصلة تماماً بالطريقة نفسها وعلى المنوال نفسه، وإن اختلفت فى الجزئيات والتفاصيل باختلاف البيئات نفسها، كما أشار إلى ذلك الأستاذ فاروق خورشيد فى كتابه الموروث الشعبى. (٦)

إنه موضوع يحتاج إلى نظر الباحثين المختصين.

### الهوامش

١ - راجع African Encyclopedia, Oxford University Press, 1974.

٢ - راجع The Oxford Companion to English Literature, edited by sir Paul Harvey, 4 th ed., Oxford 1978.

٣ - أرادت أن تطمئن أباهما حتى لا يظن أن القادمين ليسوا سوى جنود جيش جاء ليخرب مدينته، فيفر هارباً من المدينة.

٤ - The Oxford Companion to Endlish Literature, edited by sir Paul Harvey, 4 th ed., Oxford, 1978.

٥ - سفر القضاة، الإصحاح الحادى عشر، الآيات من ٢٩ إلى ٤٠.

٦ - فاروق خورشيد، الموروث الشعبى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢، صفحتا ٢٠، ٢١.

# الأساطير العربية وأدب شعوب آسيا المركزية

أ. د. شاه رستم شاه موساروف \*

من المعلوم أن إبداعات الشعوب الشفاهية، من الرواية والشعر والقصة، قد لعبت دور قاعدة رئيسية في نشوء كتابة الأدب، وتناول الشخصيات الأسطورية، التي أصبحت في الأدب المكتوب رموزاً خالدة.

ولقد خلصنا، بعد الاطلاع على الروايات والحكايات والقصص والأشعار الشعبية الشفاهية، إلى أن الأساطير، والمعتقدات الغيبية الراسخة، والعلاقات ما بين التخيلات الأسطورية والتفكير الفني، قد بسطت نفوذها الإيجابي على كتابة الأدب بأنواعه المختلفة. وأدى ذلك إلى انتشار الأساطير، عن طريق الأشعار الشعبية الملحمية، في الأدب المكتوب؛ ولذا تستهدف نظرية الأدب دراسة هذه التقاليد الأسطورية.

هنا، ينبغي الإشارة إلى أن الأساطير العربية قامت بإغناء الأدب الأوزبكي المكتوب، وتطوير أساليبه الروائية، كما لعبت دوراً كبيراً في نشوء الكثير من العلاقات بينه وبين أدب الشعوب التركية.

إن الأساطير التي حددت مكانها الخاص في أدب شعوب الأتراك تنقسم إلى ثلاث مجموعات، هي:

- ١ - الأساطير الخاصة بالقبائل التركية القديمة.
- ٢ - الأساطير الكلاسيكية التي كانت لدى شعوب آسيا المركزية التركية.

\* نائب رئيس جامعة طشقند الحكومية للدراسات الشرقية.



٣ - الأساطير الآسيوية المركزية التى أخذت بدايتها من الأساطير العربية الإسلامية .

هنا، يمكن ملاحظة أن الأساطير العربية تركت أثراً إيجابياً فى أساطير شعوب آسيا المركزية، وفى كتابة الأدب لدى هذه الشعوب .

وبدراسة الأساطير العربية المعنية، وتتبع منابعها، يمكننا تقسيم مراحل نشونها تاريخياً على النحو التالى:

أ - الأساطير العربية فيما قبل الإسلام .

ب - الأساطير العربية فى العصور المتوسطة، أو مرحلة تكوين الأساطير الإسلامية ( القرن السابع الميلادى ) .

ج - مرحلة تطور أو اكتمال الأساطير الإسلامية ( القرنين الثامن والتاسع الميلاديين ) .

وجدير بالذكر، أن انتشار الأساطير العربية بين شعوب آسيا الوسطى ( المركزية ) متعلق، مباشرة، بافتتاح العرب لهذه المناطق، ودخول شعوبها فى الدين الإسلامى . وقد أدت الروايات والحكايات والقصص والأشعار العربية الشعبية الشفاهية، مثل: الأساطير العربية القديمة، والمبتدعات والأساطير من الحديث النبوى الشريف ومن قصص الأنبياء .. إلخ - إلى إغناء دائرة أساطير هذه الشعوب، وتبذت برؤية جديدة، تنطلق من الموضوعات الأدبية فى الأدب التركى العربى الإسلامى . وبهذه الطريقة تشكلت سلسلة أساطير القرون المتوسطة .

ولقد دخلت الأساطير العربية ساحة أدب شعوب آسيا المركزية عن طريق العوامل التالية:

١ - أنشطة المبدعين فى الأدب الشعبى ( الفولكلور ) .

٢ - الآيات القرآنية التى تحتوى على مغزى الأساطير العربية الإسلامية .

٣ - مؤلفات العلماء والأدباء العرب فى مجالات التاريخ والجغرافيا والأدب والبحوث العلمية .

٤ - مجموعات الحكايات العربية ( ألف ليلة وليلة ) والسير الشعبية العربية .. إلخ . باعتبارها منابع رئيسية .

ويعد الأدب المكتوب لشعوب آسيا الوسطى، مثل: الأوزبك والقازاخ والقرغيس والتركمان والفارقالباغ والتاجيك، مصدراً أساسياً للأدب الأسطورى؛ إذ نعتز داخل هذا الأدب على الكثير من الأساطير العربية التى تتعلق بكيفية الخلق والتكوين، وأسباب هبوط الإنسان على الأرض، وابتداء الحياة الدنيا، والفناء والبقاء، والجنة والجحيم والسماء ( سبع سموات طباقاً ) .. إلخ . وكذلك الأساطير الخاصة بمولد آدم وحواء، وخلق النباتات والحيوان وغير ذلك .

بل إنه ، بالاعتماد على الأساطير العربية، تم إبداع الكثير من المؤلفات، مثل: «ديوان اللغات التركية، لـ «محمود قاشغاري، و«هبة الحقائق، لـ «أحمد بوغنائي، و«قونا دغويليك، لـ «يوسف خاص حاجب» .

ومن الممكن دراسة «ديوان اللغات التركية، لـ «محمود قاشغاري»، اعتماداً على الأساطير العربية والفولكلور العربي، بالطريقة الآتية:

١ - الإبداعات على أساس الروايات والقصص والأشعار الفولكلورية العربية.

٢ - الشروح والإيضاحات التركية المأخوذة من نماذج الفولكلور العربي المستند إلى أساس إسلامي مقدس، مثل: القرآن الكريم، والحديث النبوي.

٣ - الشخصيات الأسطورية، وتطور الحوادث في روايات وقصص شعوب الأتراك، من زاوية تأثير الفولكلور العربي عليها.

وقد تمت الإفادة بداية من الأسلوب الفني للإبداعات الإسلامية، بوصفه جامعاً للتقاليد الأدبية الواردة فيما بين القرنين: العاشر والحادي عشر الميلاديين. وهذا الأسلوب وجد انعكاسه في مؤلفات أدباء وشعراء القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر (خلال ثلاثة قرون) ومنهم: أحمد ياساوى وتسكأكى ولطفى وحافظ الخوارزمى ومليشى نوانى وبابور وعبد الرحمن جامعى ومشرب والشاعرة نادرة وعويسى وعنبر آتين ومخمور ومقيمى وفرقت ومختوم قولى وغندليب ويردق والشاعر القازانى آباى.

ونقع فى مؤلفات هؤلاء الأدباء والشعراء على رموز الأنبياء والأولياء وغيرهم، مثل: نوح عليه السلام، والخضر عليه السلام، وعيسى المسيح عليه السلام، ويونس عليه السلام، ودأود عليه السلام، وسليمان عليه السلام، وإلياس عليه السلام، والإسكندر ذى القرنين، وشداد، والنمرود، وعوج بن عنق، وهاروت وماروت.. إلخ. حيث يرمز نوح عليه السلام إلى الحياة الطويلة، وإلى حفظ الحيوانات ومخلوقات الله وقت الطوفان العظيم، ويرمز الخضر عليه السلام إلى أن الماء هو مصدر الحياة، كما يرمز عيسى المسيح وإلياس عليهما السلام إلى الحياة الأبدية.

# نحو رسم دقيق لتحويلات وتنويعات نوع أدب شعبي « الفوازير »

جمع وتدوين : محمد حسن عبد الحافظ  
مناطق الجمع : أسبوط - القاهرة

- ١ - أَبُويَا بَنَالِي قَصْر مَقْدَرَشِ أَعِدْ شَبَابِيكَه .  
١) \* غُرْبَالُ السِّيرِ .
- ٢ - خَالَتَكَ سُنْدُسُ قَافِلَه النَّبَابِ وَبِثْرِقُصْ .  
٢) \* القرية .
- ٣ - صَحْنِ زِلْقَلَقْ لَا يَمِيلُ وَلَا يَتَلَقَّ .  
٣) \* القَمَرَة (= القمر) .
- ٤ - أَبُويَا بَنَالِي قَصْرَ مَا يَسَعْنِيشِ الْآ وَحْدِي .  
٤) \* الْجَلْبِيَّة (= الجلاب) .
- ٥ - أَبُويَا بَنَالِي بَيْتَ ثَلَاثِ تَدَوَّارٍ وَفِ آخِرُهُ مَرَايَه .  
٥) \* الصَّابِغ (= الإصبع) .
- ٦ - رُبْعُ كَيْلُو بَرَسِيمِ رَشِ الدُّنْيَا وَالِدِينِ .  
٦) \* النُّجُوم .
- ٧ - كَدَ الصَّبَاغِ وَلِيهَا بَاعَ .  
٧) \* الإِبْرَة .
- ٨ - كَدَ النَّمْلَة وَتَعْمَلْ عَمَلَه .  
\* رَأْسُ عُودِ الْكِبْرِيتِ .
- ٩ - كَدَ الْكَفِّ وَتَمُوتُ أَلْفُ .  
\* الْفَلَايَة .
- ١٠ - كَدَ الْبَيْضَة وَتَمَلَّ الْأَوْضَه .  
\* كِبَايَة النُّور (= اللَّمْبَة) .
- ١١ - كَدَ الْكَفِّ وَتَلَفِ الدُّنْيَا لَفَ .  
\* الرَادِيُو التَّرَانزِسْتُور .
- ١٢ - كُلْ مَا تَأْخُذُ مِنْهَا اتَزِيدْ .  
\* الْفُحْرَة / النُّقْرَة (= الْحَفْرَة) .
- ١٣ - طَيْرِ طَارَ، مَعَ الْكَفَّارِ، عَيُونُهُ سَوْدَ وَقْلَبُهُ نَارَ .  
\* الْبَنْدُوقَة (= الْبَنْدُوقِيَة) .
- ١٤ - طَبَّقْ بَنُورَ لَوْ وَقَعَتْ مِنْهُ حَبَايَة تَبُوظْ .  
\* السَّاعَة .



- ١٥ - حَاجَةٌ لَمَّا تَمَلَّاهَا لَا تَزِيدُ وَلَا تَنْقُصُ . \* الجَوْنَتَى (الجوانتى) . (١٦)
- \* السَّاعَةُ . ٢٨ - سَاهِيَةٌ وَدَاهِيَةٌ وَعُمَرَاهَا مَا تَخْلُصُ .
- ١٦ - حَاجَةٌ إِنْ كَلَّتْهَا كُلُّهَا تَعِيشُ، وَإِنْ كَلَّتْ نَصَهَا تَمُوتُ . \* اللَّبَانَةُ . (١٧)
- \* السِّمْسِمُ . ٢٩ - حَاجَةٌ لَهَا صَوَابِعُ مَا لَهَا شُكْفُ .
- ١٧ - قَصِيرٌ مِدُورٌ، مِنْ جُودِهِ أَحْمَرٌ، وَمِنْ بَرِّهِ أَخْضَرٌ، وَعَسَاكَرُهُ سَوْدٌ، وَمِفْتَاحُهُ حَدِيدٌ . \* البَطِيخَةُ .
- ١٨ - حَاجَةٌ بَنَاتٌ عَيْنٌ وَرِجْلٌ . ٣٠ - اسْمُ جَيَّوَانٍ، النَّصْبُ الْأَوَّلُ اسْمُ إِنْسَانٍ، وَالنَّصْبُ الثَّانِي مِنْ مَنَاجِثِ الْأَلْبَانِ .
- \* سَيِّدٌ قَشْطَةٌ . ٣١ - شَيْ جَائٍ مِنْ بَعِيدٍ، جَائٍ بِطَبْلٍ وَزَمَامِيرٍ . (١٨)
- \* إِشَارَةُ الْمُرُورِ . ١٩ - كَلِمَةٌ، حَتَّى مِنْهَا تَمُوتُ، وَحَتَّى مِنْهَا بَلَدٌ جَمِيلَةٌ .
- \* الْقَطَرُ ( = الْقَطَارُ ) . ٣٢ - شَيْ شَيْ ضَرَبَ الْقُطَّةَ فُسِي . (١٢)
- \* السَّمَكَةُ . ٢٠ - مَرْكَبٌ غَوَازِي جَايَةٌ تَطَاطَى .
- \* الزَّرَازِيرُ ( = الْعَصَافِيرُ ) . (١٣) ٢١ - حَاجَةٌ مَعَاكَ تَخِينُهُ رَفِيعَةٌ طَوِيلَةٌ قَصِيرَةٌ .
- \* دَرَاكُ ( = طَلَاكُ ) . ٢٢ - شَيْ طَوِيلٌ طَوِيلٌ وَمَالِهَشُ دَرَا .
- \* الْبَيْرُ ( = الْبَيْرُ ) . (١٤) ٢٣ - مَغَارَةٌ جَوَاهَا نَاسٌ بَيْضٌ وَوَاحِدُهُ يَتَرَقُّصُ .
- \* الْخَشْمُ ( = الْفَمُ ) . ٢٤ - اثْنَيْنِ وَثَلَاثَيْنِ كُرْسَى وَطَرَابِيزُهُ .
- ١٥ - الْأَسْنَانُ وَاللِّسَانُ . ٢٥ - حَاجَةٌ، اسْمُهَا زَيْ لُونَهَا .
- \* الْبَيْضَةُ . ٢٦ - مَرْكَبٌ جَائِي مِنْ بَعِيدٍ مَلْيَانَةٌ عَبِيدٌ سَوْدٌ .
- \* غَيْطُ الْبَتْنَجَانِ ( = الْبَادَنْجَانِ ) . ٢٧ - أَرْبَعُ صَوَابِعَ وَالْإِبْهَامُ، مَفْهُومُ شُحْمٍ لَحْمٍ وَلَا عَظَامٍ .
- \* النَّفْثَةُ . ٣٣ - حَاجَةٌ تَشِيلُهَا وَتَشِيلُكَ .
- \* الْجُزْمَةُ ( = الْحِذَاءُ ) . ٣٤ - مَرْبِعٌ أَب ج د، (ج د) أَكْبَرُ مِنْ (أ ب) فَكَيْفَ ذَلِكَ .
- \* (الجد) أَكْبَرُ مِنْ (الأب) . ٣٥ - كَامٌ نُقْطَةٌ فَ (بَرَمِيلُ الزَّيْتِ) .
- \* تَمَنَّ نَقْطَ ( = ثَمَانِي نَقَاطَ ) . ٣٦ - عَكْسُ (بَلُونَا) .
- \* نَشْفُونَا . ٣٧ - أَمْرٌ أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ بِحَفَرٍ حُفِرَ كَبِيرَةٌ فِي الصَّحْرَاءِ، كَمْ (رَأَى) فِي ذَلِكَ؟
- \* كَلِمَةٌ (ذَلِكَ) لَيْسَ فِيهَا حَرْفُ الرَّاءِ . ٣٨ - عَكْسُ (نُجُومٍ) .
- \* نَقْعُدُ . ٣٩ - إِيْهِ الْعَلَاقَةُ بَيْنَ الْقَصَبِ وَمِثْرُو الْأَنْفَاقِ؟

\* لَتَنِينَ بِيخْشُوا الْمَعَصْرَةَ .

(٢٠)

٤٣ - إيه الفرق بين البطة والوزة ؟

- \* الواحد ممكن يحلق (زَلْبَطَةً) ، ومش ممكن يحلق (زَاوَزَةً) .
- \* الوزة الشيطان (وَزَّهَا) ، لكن البطة الشيطان (مَبْطَهاشُ) .
- \* الواحد بيشتري (بَطَانِيَّةً) ، لكن مبيشتريش (وَزَانِيَّةً) .

٤٤ - إيه العلاقة بين الحمام واللبين ؟

حمام بالإنجليزى يعنى (دونكى) ، نقسمها نصين يتبقى (كى) ، وكى لما نترجمها للعربى يعنى (مفتاح) ، واحنا عارفين إن (الصبر مفتاح الفرج) ، ناخذ كلمة الصبر ، علشان نفكر إن (الصبر جميل) ، نسيب كلمة (الصبر) ، وناخذ كلمة (جميل) ، فيه ممثل رسمه (جميل راتب) ، نشيل كلمة (جميل) ، وناخذ كلمة (راتب) ، نشيل منها (البه) ، يتبقى (رات) ، (رات) لما نترجمها للعربى يعنى (فار) ، إيه هوه اللى (فار) ؟ اللب !

٤٥ - إيه العلاقة بين الديناصور والصعيدى الذكى (أو

الفلاح الذكى) ؟

\* لَتَنِينَ انْقَرَضُوا .

٤٠ - قاضيتها، ما رأيك فى امرأة تزوجتها، هى أمى، وأنا ولدتها .

\* هناك قاض اسمها (تها) ، تزوجته امرأة ، هسى أم المتحدث ، وهو والد (أى ابن) تها .

٤١ - إيه الفرق بين الفيل والنملة ؟

\* رَجُلُ الْفِيلِ (بِنَمَلٍ) لكن رَجُلُ النَّمْلَةِ (مِبْتَقِلِشُ) .

\* أَنْتَ (كَفِيلٍ) بِكَذَا ، لكن مَشَ (كَنَمْلَةٍ) بِكَذَا .

\* فيه أغنية اسمها (فِيلِينُجْ) ، ومفيش أغنية اسمها (نملنج) .

\* فيه دوا اسمه (كوزَافِيلُ) ، ومفيش دوا اسمه (كوزََا نَمْلَةً) .

٤٢ - ماذا يوجد فى آخر الدنيا ؟

\* حرف الألف .

## الهوامش

\* جمعت هذه المجموعة من مدينة أبوتيج وبعض قراها ، غير أن بعضاً قليلاً منها يعود مصدره إلى المدن الكبيرة (كالقاهرة) ، وقد تنوعت أعمار قائلى هذه الغوازير بين الأطفال والشباب ، وقليل جداً منها للشيوخ . غير أن المجموعة الأخيرة ، ابتداءً من الغزوة (٣٧) ، يعود مصدرها الأساسى إلى الشباب ، وهى تتسم بالطابع المدينى ، أكثر من اتصالها بعالم القرية ، لكنها تنتقل إلى الريف بسرعة فائقة مع بعض التغيير ، ونحن ، هنا ، نقدم هذه المجموعة الأولى ، بكل ما تحمل من تنوع ومغايرة ، آملين أن نقدم رسداً تحليلياً دقيقاً ، فى النهاية ، عندما نجتمع ذخيرة حية منها ، كبيرة ، وكافية ، عبر حلقات نبدأها بهذه المجموعة .

(١) غريال السير : هو الغريال الذى يستخدم لتنقية الحبوب كالقمح ، والفلول . وهناك أنواع أخرى للغريال ؛ مثل الغريال الفارط ، وغريال السلك ، والغريال الشاش (أى الغريال الحرير) .

(٢) قافلة : اسم فاعل من (قَل) ؛ أى أغلق .

(٣) صحن : طبق .

- لا يتعلق : لا يهتز .

- القمر : أى القمر ، وتؤنث عندما تَقْتَرَن الكلمة بوصف الفتاة ، يُقال «بنت زى القمر» .

(٤) ما يسعش الا وحدى : لا يسع غيرى .

(٥) ثلاث تدوار : ثلاثة أدوار.

(٦) ربع كيلو برسيم : أى مقدار ١/٤ كيلو من تقاوى نبات البرسيم، وهى تقاوى صغيرة الحجم. ومن ثم، أقرن تشبيهها هنا بصغر حجم النجوم المنتشرة فى السماء، على نحو ما نراه بالعين.

(٧) كد : مثل : مقدار ؛ حجم ؛ وزن ؛ طول ؛ اتساع ؛ مساحة ... إلخ .

.. الصباغ : الأصبع .

- ليها : لها .

- باع : الباع هو الخيط اللاحق بالإبرة .

(٨) عملة : أى مصيبة ؛ حادثة كبيرة ؛ عمل يتصل بالخطأ .

(٩) الفلاية : نوع من الأمشاط خاص بتنظيف الرأس .

(١٠) تملا : تملاً ، تنشر .

.. الأوضة : الحجر .

(١١) تبوط : تفسد ، تخسر .

(١٢) حته : جزء ، قطعة صغيرة .

(١٣) غوازى : جمع غازية ، وهى الرافصة .

- جاية : تأتى ، آتية .

- تظاظى : تصرخ ، تصدر صوتاً جماعياً .

(١٤) مالهش : ليس له .

- درا : أى الظل .

(١٥) اتنين وتلاتين : اثنان وثلاثون .

- طرابيزة : (ترابيزة) ، منضدة .

(١٦) مفهوش : ليس فيه .

(١٧) ساهية : خبيثة ، لليمة .

(١٨) زمامير : جمع زمارة ، وهو المزمار البلدى .

(١٩) العيش الشمسى : نوع من الخبز تشتهر به منطقة الصعيد عمومًا ، وغيره البتاو والفتير الرقاق .

(٢٠) بيخشوا : يدخلون / يدخلان .





# احتفالية الختان في مصر عبر التاريخ

## العادة - المعتقد

د. شوقي عبد القوى حبيب

تذخر الاحتفالات الشعبية، عادة، بكثير من المعتقدات التي تدخل في المكونات الشخصية والنفسية لأفراد هذا الشعب. وتطفو هذه المعتقدات وتظهر واضحة أثناء هذه الاحتفالات، فلا بد من اتخاذ إجراءات وقائية ضد ما يعتقد فيه (الحسد)، أو إجراءات لجلب منفعة ما (الرزق - طول العمر).

كما أن الاحتفالات ممارسة مهمة ونافعة، لشغل أوقات الفراغ بما يدخل السرور إلى النفس، ويبهجها، فضلاً عن الدفاع الذي يشعر به الجميع من وجودهم سوياً، ونتاجها: توطيد العلاقات بين الأفراد، ويؤكد ذلك التعاون والتآزر الذي يسود الجميع. والختان أحد هذه الاحتفالات المهمة التي تذخر بما سبق من معان. وبرغم أنه ممارسة قديمة، وجدت في مصر القديمة إلا أن الاحتفال الذي يصاحبه، لم يبدأ في مصر، إلا منذ العصر الإسلامي، وهو احتفال خاص بالذكر دون الإناث.

وفي نقش على جدران مقبرة (عنخ ماحور) من الأسرة السادسة بسقارة، مكون من جزئين، في الجزء الأيمن منه، نرى الجراح وقد كتب عليه الكاهن المختن، مما يوعز بأن العملية التي يقوم بإجرائها لا تدخل ضمن اختصاصات الجراح العادي<sup>(٢)</sup>.

ويمكن القول إن الختان عرف منذ الدولة القديمة، وكان عاماً؛ إذ تبينه الباحثون في المناظر العادية للخدم والصيادين والرعاة، كما تبينه في التماثيل العادية الخاصة، والجثث السليمة الباقية. ومن أطرف صور الختان التي وجدت، نص لرجل من عصر الانتقال الأول، استنتج دونهام DUNHAM

يمارس الختان أجناس مختلفة، خاصة الحاميون والساميون، كما توصل إليه أقوام بعيدة عن بعضها البعض. وغالباً ما كان يصاحب الختان احتفالات تعبر عن فرحة الأهل بالمختون. وهذه الاحتفالات تبرز الدور المهم للذكر عن الأنثى، فالاحتفال بطهور الولد، كان حافلاً، بخلاف ختان الإناث الذي كان غالباً ما يتم سراً.

وقد اختلف المؤرخون في منشأ الختان وأين وجد أولاً، وترجع أكثر الآراء نشأته في مصر، لوجود تمثال لكاهن يدعى أنيساخا ANISAKHA، من الأسرة الخامسة ٢٧٠٠ ق.م، مختوناً<sup>(١)</sup>.

منه أنه كان قد اختنن مع مائة وعشرين طفلاً، ولم يضار واحد منهم. غير أن قراءته لا تخلو من شك، ولو صحت لأمكن تقريب هذه الرواية إلى ما يحدث في موالد الأولياء بمصر حتى الآن، حيث ينتهز البعض الموالد، فيختنن أولادهم تبركاً بمناسبةها (٣).

هذا ما وصل إلينا موثقاً عن الختان، أو هذا ما قدمته لنا المكتشفات الأثرية حتى الآن، على هيئة تماثيل، أو موميאות، أو نقوش جدارية. ونستطيع القول بأن الختان في مصر لا بد وأنه عرف قبل ما ذكر من تواريخ سابقة؛ لأن أية ممارسة تحتاج إلى وقت منذ التوصل إليها حتى تعميمها، خاصة في عصر ضعفت فيه وسائل الاتصال.

ويرى هيردوت، الذي زار مصر حوالي ٤٤٠ ق.م، أن المصريين يمارسون هذه العادة منذ البداية، وأن الفينيقيين والسوريين يعترفون بأنهم أخذوا هذه العادة من المصريين. وكان الأثينيون يمارسون هذه العادة، ولا نستطيع الجزم بأى منهما، أخذ عن الآخر (٤).

ولقد أقرت الديانات السماوية الختان، وإن تفاوتت درجة الأخذ به، فبينما نجد أن اليهود والمسلمين اعتبروه ملزماً، نجد أن المسيحيين انقسموا حوله. وهذا ما سنعرض له في إيجاز.

فالختان عند اليهود يعتبر توبة عن خطيئة آدم؛ فهو يجرى للذكور حتى لا ينجسوا في الشرور. وليست هذه الفريضة لتكميل نقص الخلقة؛ بل لتكميل نقص الخلق. وهو علامة العهد الذي قطعه الرب مع إبراهيم (عليه السلام)؛ حيث جاء في التوراة: فتختنن في لحم غرلتكم (٥)، فيكون علامة عهد بيني وبينكم (٦).

ويعتبر بمثابة الأمر الأول الذي أعطى لإبراهيم، ولنسله من بعده، سفر التكوين (٧: ٩ - ١٤) ويلزم كل ذكر الختان - حتى العبد - في اليوم الثامن لولادته، ومن يخالف ذلك، تكون العقوبة (٧). وكان لزاماً على بنى إسرائيل أن يجعلوا الختان شعيرة من شعائرهم الدينية، وعلامة من علامات حلف الدم بين يهوه وبنى إسرائيل، ذلك الحلف الذي قضى بأن يتحمل الرب بموجبه التزامات معينة تجاه قبائل بنى إسرائيل ماداموا يحافظون على عهده معهم (٨).

وموعد الختان في الديانة اليهودية لا يؤجل عن اليوم الثامن لولادة الطفل، حتى لو كان هذا اليوم موافقاً ليوم من أيام السبت (٩)، أو يوم الغفران، أو غيرهما من الأيام المقدسة. وتجرى عملية الختان دائماً نهار اليوم الثامن، ولكن لا يوجد إلزام بساعة محددة من ساعات النهار. ومع ذلك، يفضل أن

تتم في ساعة مبكرة من صباح ذلك اليوم، على سبيل محاكاة إبراهيم في تلهفه على تنفيذ الأمر الإلهي (١٠).

ويستشار حاخام حينما تكون الولادة وقت الغروب، حتى يحدد لأهل الطفل التاريخ الدقيق للولادة والختان. ويستثنى من عملية الختان في اليوم الثامن، من كان ضعيفاً أو مريضاً؛ حيث لا يمكنه تحمل تلك العملية التي تؤجل حتى تمكنه صحته من إجرائها، وذلك خوفاً على سلامة الطفل. وجدير بالذكر، أن تلك العملية لا تجرى مادامت مهددة لحياة الطفل (١١).

وفي المعتقدات الفولكلورية، فإن الليلة السابقة هي الأكثر حرجاً للأُم والطفل، ولذلك، يراقب الطفل في هذه الليلة بواسطة المحافظين عليه في حجرة النوم، وتغنى له الأغاني الدينية، وقبل رحيل الضيوف، تقرأ صلاة «الملاك الذي خلصنى... بصوت مرتفع عند سرير الطفل، (ومن المتبع أن توضع (سكينة (١٢) الختان) تحت وسادة الأم حتى الصباح، كما يوضع كتاب الصلاة، وتمنح القماط الذي يلف فيه الطفل عند الختان إلى المعبد؛ حيث يزين ويخرف بسخاء؛ لأنه سوف يستخدم رباطاً للثغاف التوراة. ومن الأكلات الشعبية التي تقدم في هذه المناسبة (السفادرية)، وهو الطعام اللذيذ والخمر (١٣).

وفي العصور الوسطى، كانت الطقوس تجرى غالباً في السيناوج (١٤)، ولا زالت تجرى فيه حتى اليوم وسط بعض الجماعات اليهودية. وفي العادة، تجرى طقوس الختان، الآن، في المستشفى أو المنزل (١٥).

وقد أدمج اليهود تاريخ الأنبياء أيضاً في طقوسهم؛ ولذلك، ربطوا بين النبي «إلياه» والختان عن طريق الأساطير والطقوس المختلفة، ومن ذلك، تلك الحكاية الشائعة بينهم: «أنه قد أحضر طفلاً إلى حفل الختان، وكان السنديك (١٦) (رابى يهوذا الجسیدی) (١٧)، هو الذي لم يتحرك لأخذ الطفل، مما أدهش جميع الحاضرين، وقالوا له: لماذا لم تبدأ في ختان الطفل؟ فقال لأننى لم أر بعد «إياه» يجلس بجانبى. ولم ينته من كلامه، حتى رأوا عجوزاً وقوراً ينظر من النافذة، فخاطبه رابى يهوذا قائلاً: لماذا لا يدخل سيدى للمعبد للاشتراك في حفل الختان؟ فقال له العجوز الذى كان هو نفسه إياهو النبي: لا يمكننى الاشتراك في حفل ختان هذا الطفل، لأنه في المستقبل، عندما يكبر، سيخرج من العقيدة الصادقة، وكان كذلك (١٨).

ومثل تلك الحكايات الشائعة، كان يصدقها اليهود على أنها حقيقة قد وقعت بالفعل؛ بل كان لها طابع مقدس لا يمكن التشكيك في حقيقته. وكان لها أبلغ الأثر في تأكيد طقس الختان بين اليهود<sup>(١٩)</sup>.

وأما في المسيحية، فقد أخذ به البعض وتركه البعض الآخر؛ فقد كانت الجماعة الأولى من المؤمنين بالسيد المسيح في القدس وما حولها، جماعة يهودية صرفة، وكان أعضاء هذه الجماعة لا يفترقون عن اليهود الآخرين الأتقياء، إلا في إيمانهم بأن عيسى الناصري، قد شرفه الله فجعله مسيحاً. وقد ختن السيد المسيح عليه السلام، عندما بلغ من العمر ثمانية أيام حسب شريعة اليهود<sup>(٢٠)</sup>.

ويعد أن ترك السيد المسيح تلاميذه، يرى أنهم عقدوا مجمعاً في أورشليم، بعد وفاة السيد المسيح باثنتين وعشرين سنة، وتوصلوا إلى قرار بعدم التمسك بالختان، وعدم التمسك بشريعة موسى عليه السلام، وقد كان للقدوس بولس وآرائه أكبر الأثر في هذا التحول؛ حيث تغيرت نظرة المسيحية إلى الختان، فالختان في اليهودية، هو ختان الجسد، بينما في المسيحية هو ختان القلب<sup>(٢١)</sup>.

وجدير بالذكر، أن أتباع الكنيستين القبطية والحبشية لازالوا يقومون بإجراء الختان ربما باعتباره ميراثاً مصرياً قديماً<sup>(٢٢)</sup>.

وعيد الختان عند مسيحي مصر من الأعياد المسيحية الصغار<sup>(٢٣)</sup>، ويحل في سادس بثونة في ذكرى ختان المسيح عليه السلام، وكان المسيحيون في مصر دون غيرهم يختنون أولادهم في ذلك اليوم تبركاً به<sup>(٢٤)</sup> ويقول المقريري: إن القبط من دون النصارى ختن بخلاف غيرهم، ويلتزم الأحباش بإجراء الختان في اليوم الثامن لميلاد الطفل، بينما يقوم الأقباط بختان أطفالهم فيما بين عامهم السادس والثامن<sup>(٢٥)</sup>.

ومنذ حوالي القرن السادس عشر، تحتفل الكنيسة باليوم الأول من يناير، باعتباره عيد ختان السيد المسيح عليه السلام<sup>(٢٦)</sup>.

أما العرب، فقد عرفوا الختان قبل الإسلام، واستمرت ممارسة الختان بعد ظهور الإسلام، رغم عدم ورود ذلك الأمر في القرآن الكريم، لكن جاء ذكره في بعض الأحاديث التي اعتبرته واحداً من خصال الفطرة.

هذه الخصال، قد أمر بها إبراهيم عليه السلام، وهي من الكلمات التي ابتلاه ربه بها، قال تعالى<sup>(٢٧)</sup>: «وإذا ابتلى إبراهيم ربه بكلمات فأتمهن»،<sup>(٢٨)</sup>.

وللختان في الإسلام حكمة دينية؛ بحيث يعتبر رأس الفطرة، وشعار الإسلام، ومن تمام الحنيفية التي شرعها الله سبحانه وتعالى على لسان إبراهيم<sup>(٢٩)</sup> عليه السلام، فهي التي صبغت القلوب على التوحيد والإيمان، وهي التي صبغت الأبدان بخصال الفطرة التي منها الختان، قال تعالى: «ثم أوحينا إليك ملة إبراهيم حنيفاً»،<sup>(٣٠)</sup> وأضحى الختان علامة للدخول في ملة إبراهيم. وهذا يتفق مع تأويل قوله تعالى: «صبغة الله ومن أحسن من الله صبغة»،<sup>(٣١)</sup>.

فالختان<sup>(٣٢)</sup>، هو صبغة الله لمن اتبع ملة إبراهيم، وهو للحنفاء بمنزلة الصبغ والتعميد للمسيحيين، الذين يقولون: بأنهم يطهرون أولادهم حين يصبغونهم في ماء المعمودية<sup>(٣٣)</sup>.

من هذا، نجد أن القرآن الكريم لم يأمر بالختان، وإنما هو أمر من أمور الفطرة، ولذلك أخذ المسلمون به؛ بل وأصبح يوم الختان يوم فرح إطعام الطعام.

وإذا تركنا هذه المقدمة الموجزة عن موقف الديانات السماوية من الختان، انتقلنا إلى احتفاليته في مصر، فسنجد أمامنا نقصاً في المعلومات في بعض العصور التاريخية.

فالمصادر التاريخية تحدثنا عن وجود عملية الختان في مصر القديمة كما سبق، ولكن لا تحدثنا عن احتفال يصاحب تلك العملية، ولعل ذلك يعني أن الختان، في ذلك الوقت، كان لا يصاحبه احتفال.

وفي عصور مصر البطلمية والرومانية والقبطية، لم نعد على أثر أو كتابة تتحدث سواء عن عملية الختان، أو عن الاحتفال به، ولا يعني ذلك، أن الختان لم يكن موجوداً في مصر في تلك الفترة، لكن من تناولوا التاريخ لتلك الفترة، يوفوا التاريخ الاجتماعي للمصريين حقه، ويشبه ما سبق من عصور في فقد الكتابات الاجتماعية أيضاً العصر العثماني في مصر.

أما الكتابات عن الختان في مصر في عصرها المملوكي، فهي، إلى حد ما، متوفرة لكنها لا تروى نهم الباحث ولكن نستطيع القول بأن باحثي تلك الفترة، استخرجوا أغلب ما في بطون المصادر.

كان الختان لا يمر مروراً عابراً، بل كان أمراً عظيماً يحتفل به، واحتفل به الكافة من غني وفقير وأمير وضيع، كما كانت تلك العملية تجري لمجموعة من الأطفال في وقت واحد، وتجرى لطفل واحد.



رأى فى ثوبك برغوثاً قال، ثم أن أبى قبض على وقال ارفع رأسك وانظر العصفورة، فرفعت رأسى لأنظرها فبادر المزين فقطع رأس حمامتى، فصحت عند ذلك، وصرت أبكى، والناس يضحكون، وأغتم، وهم يفرحون، وعلمت أنها كانت من أمى حيلة، (٣٩).

ومما قيل فى هذه المناسبة وغالباً ما كان يغنى:

يا بخت من كان زفته بالنهار يا صغار

هذاك من بين الوليد أنصار فى أنتصار

يبغى يسار مفكوك الإزار عليه وقار شبه القمر سارى

ياما احسن الزفة نهار الطهور حين تدور

فيها الوليدات راكبين فى سرور كاليدور

تبقى الدفوف تتعق على قصب يزعى يمين يسار

أى والصغير تلقاه لما انجرح فى ترج

أنساه ما قد كان قبل انشرح فى الفرح (٤٠).

يمضى الزمان، وتستمر عادة الختان والاحتفال بها، فيصف دى شابرول ما يحدث فى أوائل القرن التاسع عشر، عندما يريد أحد الآباء ختان ابنه، فإنه يصحبه إلى المسجد، هناك يصلى الإمام على الشاب الصغير الذى يخرج بعد ذلك من المسجد، ليجد جمعاً من الأهل والأصدقاء، ويصحبه هؤلاء فى جولات طويلة على ضجة الآلات الموسيقية، ومع كثير من الأبهاء حتى منزل والده، وإذا كان هذا الابن من أسرة ثرية، أو ذات مكانة، فإنه يمتطي حصاناً جميلاً مزركشاً فى بذخ، وعند العودة إلى المنزل، تقام وليمة يدعى إليها كل الأهل والأصدقاء، وبعد انتهاء المدعوين من تناول الطعام، يقوم الحلاق بمظاهرة الطفل، عندئذ، يسارع بتقديم الهدايا للمطاهر، والحفل يكون قاصراً على الرجال، حيث لا تحضره النساء، وفى الطبقات الدنيا، تصطحب النساء الأطفال إلى المسجد.

وبالنسبة إلى ختان النساء، فإن الفلاحين والعربان يتم ختانهن، لكن هذا الفعل لا يتم بالنسبة إلى بنات المدن الأتراك.

ويرى أن الختان عند المسلمين، يعتبر بمثابة الخطوة الأولى فى الحياة، إذ يمكن القول بأن الطفل كان يحيا، حتى ذلك الوقت، بجسمه فقط، ولكنه، بعد هذا السن، سوف يبدأ حياته الأخلاقية والروحية؛ إذ يؤمر عندئذ بأداء الصلاة، ويلقن العلم والفتوى، فالختان، إذن، يعد بمثابة نهاية لمرحلة

وكان بعض الحكام يقومون - بهذه المناسبة - بالإغداق على المصريين بالمنح والعطايا، كذلك الأمراء لأتباعهم والأغنياء للفقراء، كما كان مناسبة لفعل الخير وإطعام الطعام (٣٤)، كما كان يهنأ عليه، فنجد لدى القلقشندي نموذجاً لرسالة تهنئة أمير بختان ولدين له (٣٥).

فى العصر المملوكى، أجمعت مختلف الطبقات على الاحتفال بختان الطفل، بحيث جرت العادة على أن يقوم المزين بعملية الختان فى عصر المماليك، وعندئذ، يقيم أهل الطفل حفلاً كبيراً يدعون إليه سائر الأهل والأصدقاء، ولا بد للمدعوين فى هذه المناسبة من تقديم النقود (٣٦) لأهل الطفل؛ بحيث يضع فى الطشت الذى يختن فيه الولد.

إذا كان الختان خاصاً بأحد أولاد السلطان نادى المنادى بذلك فى القاهرة، حتى يحضر الأمراء والناس أولادهم ليختنهم بعد ابن السلطان، وبلغ، أحياناً، عدد الصغار الذين أحضرهم أهلهم، ليختنهم بعد ابن السلطان أكثر من ألف وستمائة طفل من أبناء الفقهاء والعامة، هذا خلاف أبناء الأمراء والجند، وكثيراً ما طالبت الأفراح بهذه المناسبة، فاستمرت أحياناً بين ثلاثة أيام، وسبعة أيام يأمر السلطان خلالها بعرض الجند للقيام ببعض الألعاب لإظهار الفرح. كما كان يوزع كثيراً من الهبات والأموال والخلع (٣٧).

ولندع الآن هباله ابن واقد، يحكى لنا، فى نزهة النفوس، كيف تمت طهارته (٣٨)، وهى حكاية فيها قدر من الطرافة، ولكنها تصور ما كان يحدث حينذاك: لما مضى لى من العمر مالا أعرفه قالت أمى: يابنى جرت العادة أن المولود إذا مضت عليه مدة من الزمان أراد أهله حلاقه رأسه صنعوا له وليمة، وقد نسينا أن نفعل بك ذلك، ونحب اليوم أن نفعله، قلت يا أماه: دونك وما تحبين، فأرسلتنى مع أبى إلى الحمام، ولم أعلم ما الذى اضمرت، أغسلتنى، ثم ألبستنى ثياباً لم أكن أعرفها، ثم أركبتنى فرساً، وأحديق الناس بى، والسيوف مسلوطة، فحصلت عندي من ذلك دهشة، فلما وصلت المنزل، دخلت، ودخل الناس، فوضعت المأكّل، فأكلوا، ثم قدمت الأشرية، فشريوا وأنا أنظر إليهم، وكلما أردت أن أفعل مثلهم، نهانى أبى عن ذلك حتى كدت أموت غيباً، ثم وضعت لى وسادة فجلست عليها، وأتى المزين، ووضع تحت يدي طشتاً، وشمراً أذبالى، فأنكر قلبى ذلك، قلت يا أماه: زعمت أنك تريدين حلاقة رأسى، فما هذا الطشت قالت: يابنى، ليجتمع شعرك فيه عند الحلاقة، ينثر الناس عليه الدراهم حلوانات للمزين، قلت: فأى معاملة بين رأسى وأذبالى حتى يشمرها، قالت: يابنى لعله

الطفولة، بكل نزقها وطيشها، ويمكن القول بأنه، بهذه العملية، يولد مرة أخرى، لكن في هذه المرة يولد رجلاً.

ويرى دى شابرول أن الأقباط يمارسون الختان للجنسين، وهي عادة تبدو مناقضة تماماً، أو غريبة على الأقل عن مذهب المسيح، ويرى أنهم يخضعون لها، إما بالاعتقاد، أو بفعل الأفكار المسبقة، رغم أنها لا تبدو إلزامية، ويذكر أنه في الصعيد يختن جميع الأقباط، وإن كان عدد كبير من الأقباط في القاهرة يرفض تلك العملية.

ويضيف دى شابرول بأن الجنسين يختنن في سن السابعة أو الثامنة، وينتهي يوم هذه العملية، عادة، بعيد عائلي يسبق العماد بتلك العملية (٤١).

كانت مظاهر الفرح تزداد، كلما كانت حالة الأسر أسير، أو من أقرباء الحاكم. فكان الاحتفال بأحد أبناء هذه الأسر مهرجاناً كبيراً، يكاد يشارك فيه جمع كبير، كما حدث في ختان ابن بنت السيد عمر مكرم (٤٢)، حيث دعا الباشا والأعيان، وأرسلوا الهدايا والتهانى، وعمل له زفة يوم الاثنين سادس عشر، مشى فيها أرباب الحرف والعربات والملاعب والصعايدة وغيرهم من أهالي بولاق والكفور والحسينية، وغير ذلك من جميع أنواع الطبول والزمور فكان يوماً مشهوداً اكتريت فيه الأماكن للفرجة (٤٣)، ويدل هذا على عظم هذا اليوم ومدى الاهتمام به، حيث ازدحمت الشوارع ولم يعد بها مكان، فكانت توجر الأماكن للمشاهدة.

وتزداد مظاهر الاحتفال، عندما تعظم مكانة المختن، فلما شرع إبراهيم باشا في ختان عباس باشا ابن أخيه طوسون باشا، وكان غلاماً في السادسة من عمره، فأمر بنصب الخيام تحت القصر حضرت أرباب الملاعب والحواة والبهلوانات، وطبخت الأطعمة والحلواء والأسمطة، وأوقدت الوقفات بالليل من المشاعل والقناديل والشموع بداخل القصر وتعالى النجفات البلور وغير ذلك، ورسوموا بإحضار غلمان أولاد الفقراء، فحضر الكثير منهم، وأحضروا المزيّنين، فختنوا في أثناء أيام الفرح نحو الأربعمئة غلام، ويفرشون لكل غلام طراحة لحافاً يرقد عليها حتى يبرأ جرحه، ثم يعطى لكل غلام كسوة وألف نصف فضة، وفي كل ليلة، تعمل حراقات ونفوط ومدافع طوال الليل، ودعوا في أثناء ذلك كبار الأشياء والقاضى والشيخ والسادات والبكرى، وهو نقيب الأشراف أيضاً والمعالى.

وفي يوم الخميس، عملوا الزفة لعباس باشا، ونزلوا به من القلعة على الدرب الأحمر، على باب الخرق، إلى القصر، وختنوه في ذلك اليوم، وامتلاً طشت المزين الذى ختنه

بالدنانير من نفوط الأكابر والأعيان وخلعوا عليه فروة وشال كشيمر ونعموا على باقى المزيّنين بثلاثين كيساً (٤٤).

ونترك الجبرتى الذى وصف لنا احتفالات كبراء القوم بالختان، لنرى وصف لين لاحتفالات المصريين بالختان، في أوائل العقد الرابع من القرن التاسع عشر.

يذكر - لين - أن المصريين يطوفون بالولد الذى سيختن - ويعرف بالمطهر - فى الشوارع. أما بعض رجال الفكر والدين، وبعض الأغنياء فى القاهرة، فيفضلون حضور أصدقاء المطهر فى المدرسة فى أفضل ثيابهم قبيل الظهر إلى أحد الجوامع المشهورة، كجامع الحسين أو الأزهر، أو السيدة زينب. ويقصد الجامع الرجال والنساء، وبعض صديقات عائلة المطهر مع المطهر. ويحضر الحلاق الذى سيتولى إجراء الختان ومعه خادمه.

ويجتمع كل هؤلاء فى الجامع، وينتظرون حتى انتهاء صلاة الظهر، وينطلقون إلى منزل أهل الطفل الذى سيختن. ويتقدم هذه المجموعة خادم الحلاق، وقد يتبعه بعض الفقهاء ينشدون مديحاً فى رسول الله صلى الله عليه وسلم، يليهم تلميذان، أو أكثر، يسيرون سوياً، فيغنى واحد منهم، أو اثنان: (ياليلالى السعد، ياليلالى الفرح، ويكمل التلاميذ الباقيون الغناء قائلين بفرح ومرح مع الأصدقاء مجموعين)، ويرد الفريق الأول قائلاً: (اللهم بارك على النور البراق)، ويرد الآخرون: (أحمد المصطفى سيد المرسلين)، وهكذا طوال الطريق، ويسير أقارب المطهر، يليهم ستة صبية، يحمل ثلاثة منهم قممماً مملوء ماء ورد أو ماء زهر يرشونه على المتفرجين، بينما يحمل الثلاثة الآخرون مبخرة.

ويسير مع هؤلاء الصبية سقا، يحمل قرية بها ماء على ظهره ملفوفة بمنديل مطرز، يقوم بتوزيع الماء فى أكواب نحاسية على المارة فى الشارع، ويتبعهم ثلاثة خدم، يحمل أولهم إناء قهوة فضى، وثانيهم صينية فضية، وزع عليها أحد عشر فنجان قهوة تقريباً، بينما يمشى ثالثهم صفر اليمين مهمته ملء فنجان قهوة وتقديمه للمتأنقين وهم الذين يبدو عليهم الثراء والمكانة وغالباً ما يعطى هذا الوجيه نصف قرش مكافأة للخادم.

ويسير، أيضاً، مع الصبية صبي يحمل لوح كتابة المطهر وقد تدلى من رقبته بواسطة منديل، ويقوم معلم المدرسة بتزيين هذا اللوح لهذه المناسبة، ويسير المطهر خلف الصبي حامل اللوح بين اثنين مرتدياً إما ثياب عروس وبعض الحللى النسائية، وإما ثيابه العادية بوصفه صديقاً مغلفاً فمه بمنديل



مطرز، وتتبعه النساء مطلقات زغاريد الفرح، وتتولى إحداهن رش الملح وراءه؛ طرداً للعين الشريرة.

عندما يصل الموكب إلى المنزل، يبادر بالغناء أول الصبية: «أنت شمس، أنت قمر، أنت نور على نور»، ويضيف الآخرون قائلين: يا محمد يا صديقي، يا صاحب العينين السوداوين، ويدخلون المنزل مرددين مدحهم للرسول.

يصعد الصبية إلى الحجرات العلوية، تاركين النساء في الحجرات السفلية، ويزعق الصبية، قائلين: أنت يا عمته تعالا وأحضروا صرافته، ويقدم إليهم عند دخولهم قاعة الحريم (وهي حجرته الأساسية) شالاً كشميرياً يسكنونه في شكل دائري، ويضعون لوح الكتابة في وسطه، ويقف العارف - رئيس صبية المدرسة - مع المطهر والنساء، ويلقى خطبة الصرافة<sup>(٤٥)</sup>.

بعد الخطبة، ترمي النساء نقوطهن فوق اللوح المكتوب ويجمع المزين تلك النقوط، واضعاً إياها في منديل، وينزل الصبية، ويقدمون النقوط إلى الفقيه الجالس في الحجرة السفلية، ويكون المطهر جالساً على كرسي، ويقف الحلاق إلى جانبه، والخادم في الجنب الثاني، حيث يضع حملة الذي فيه أدوات الطهارة على الأرض، وفوقه فنجان، فيضع الضيوف نقوطهم داخله للحلاق.

وتتناول الحريم العشاء قبل مغادرتهم المنزل، كذلك يتناول الرجال طعامهم وينصرفون جميعاً، عدا رجال العائلة والحلاق وخادمه الذي يقوم بختن الصبي في حجرة مجاورة، وقد تتم هذه العملية في اليوم التالي، وبعد حوالي أسبوع، يصحب الحلاق الصبي إلى الحمام<sup>(٤٦)</sup>.

وبعد لين بحوالي عشر سنوات، يأتي جيرار دي نرفال، ليصف لنا حفل ختان في قرية صغيرة في ذلك الوقت، هي شبرا، وإن كان قد وصل إلى القرية في ثاني أيام الفرح على حد قوله، حيث تمت بعض طقوس الختان في طفل في اليوم السابق بالمسجد، ويذكر أن الحفلات العائلية للفقراء، هي حفلات عامة، بمعنى أن الجميع يحضرونها، فلذلك كان الطريق غاصاً بالناس، كان هناك نحو ثلاثين طفلاً من زملاء المختون الصغير يملئون قاعة من القاعات المختصة. أما النساء، فيجلسن في حلقة في القاعة الداخلية. وفي أثناء ذلك، وزعت القهوة والغلايين<sup>(٤٧)</sup>. بدأ بعض النوبيين في الرقص على نغمات الدريكة (وهي طبلية من الفخار)، كان كثير من النساء يسكن بها بإحدى أيديهن، ويقرعنها بالأخرى. إذا كانت الأسرة ذات يسار، فكان اللاتي يقمن بالرقص هن

العوامل ذوات البشرة البيضاء. أما النوبيون، فكانوا يرقصون لمزاجهم الخاص، وكان رئيس تلك المجموعة من الراقصين يقود خطوات أربع من النسوة أثناء حفلهن.

وبدأ الأطفال في الاصطفاف صفين، وكان القوم يستعدون للتجول بالطفل في القرية على جواد، حيث حمل الطفل الذي كان يتحلى كالنساء، ويغطي فمه بمنديل حسب التقاليد، وأمسك بالطفل اثنان من أقاربه واحد من كل جهة.

وانطلقت زفة المطاهر، كان هناك بعض النوبيين الذين يسيرون على عكاكيز<sup>(٤٨)</sup>، ويتسابقون بعصى طويلة، ذلك لجذب الجماهير، ويلبهم الموسيقيون، ثم الأطفال، وقد ارتدوا أجمل حللهم، يقودهم خمسة أو ستة من الشيوخ<sup>(٤٩)</sup> الذين كانوا يرددون المواويل الدينية، يلي كل هؤلاء الطفل على صهوة الجواد ويحيط به أقرباؤه، وأمامه زميل له، معلق برقبته لوح الكتابة، قد زينه مدرس المدرسة ببعض الكلمات المنسوخة بخط جميل. وخلف الحصان توجد امرأة، ترش الملح رشاً مستمراً لإبعاد الأرواح الشريرة، وبعد ذلك نساء الأسرة، تتوسطن الراقصات.

وكان هناك من يحمل قنينات من العطر، وأيضاً أطفال يحملون قنينات بها ماء ورد يرشون<sup>(٥٠)</sup> بها المتفرجين. وكان الحلاق من ضمن السائرين في هذا الموكب ممسكاً بيده أدواته ومعه مساعدته، يحمل حربة عليها لافتة محملة بمزايا مهنته.

وينتهي هذا الموكب ببعض النساء المأجورات اللاتي يستخدمن كذلك ندابات في احتفالات الدفن، ويرافقن الموكب صانحات.

وبينما كان الموكب منطلقاً في شوارع شبرا، كان الزوج يعدون الموائد ويزينون القاعة بالأغصان، وعندما يعود ذلك الموكب يجلس الأطفال أربعة أربعة حول الموائد المستديرة التي احتل مدرس المدرسة والحلاق والمشايخ أماكن الشرف فيها. أما كبار الشخصيات، فينتظرون نهاية الوجبة، حتى يشتركون بدورهم فيها.

ويضيف جيرار «بأن من كان منهم على سعة يدفع ثمن نصيبه في صورة هدايا صغيرة، وهذا يخفف قليلاً من العبء، ومفهوم هنا طبعاً أن جيرار يقصد النقوط، وهنا ليس نصيباً، ولكنه تقليد ومعاونة.

بعد انتهاء المأدبة، يدخل الأطفال القاعة التي بها النساء وينشذن: أنت يا عمته، وأنت ياخالته، هيا أعدوا صرافته. وتحضر النساء شالاً أمسك به أربعة من الأطفال، ووضع لوح



الكتابة في وسط الشال، وأخذ العريف<sup>(٥١)</sup> يترنم بلحن، ويردد باقي الأطفال والنساء كل مقطع منه، فكانوا يسألون الله، العالم بكل شيء، والذي يعلم دبة النملة السوداء، وما تقوم به من عمل في الظلمات، أن يمنح هذا الطفل الذي يعرف، الآن، القراءة ويستطيع فهم القرآن - بركته، وأخذوا يشكرون باسمه الأب الذي دفع للأستاذ أجره، والأم التي علمته الكلام، منذ كان في المهد. ولا يخفى علينا المعنى الخفى وراء الشكر، فمقصود به تعليم الأطفال وإعلامهم بفضل الأبوين، وغرس تلك القيمة الجميلة فيهم. لذلك، نجد الطفل يقول لأمه أطلب من الله أن أراك جالسة في الجنة تحييكي مريم وزينب بنت علي، وفاطمة بنت النبي.

ويتلو ذلك بعض الأناشيد، وفي أثناء ذلك، كان الفتيان يتجولن حول القاعة، وهم يحملون الصرافة (النقود)، كانت كل امرأة تضع على اللوح هدايا من قطع النقود الصغيرة. وبعد ذلك، أفرغوا القطع النقدية في منديل، كان على الأطفال أن يهبوا مافيه إلى الشيوخ.

ولما عاد الطفل إلى غرفة الرجال، أجلس على مقعد مرتفع، ووقف الحلاق، ومساعدته على جانبه، وقد أمسكا بالآتاهما. ووضع أمام الطفل حوض من النحاس، كان على كل من الحاضرين أن يضع فيه هبته. وبعد ذلك، اصطحبه الحلاق إلى غرفة منفصلة، حيث تمت العملية في حضور اثنين من أقاربه؛ بينما كانت الصنج تدق لتغطية صرخاته.

وبعد ذلك، استمر هذا الجمع في قضاء جانب كبير من الليل في تناول الشراب والقهوة والبوظة<sup>(٥٢)</sup>.

ويأتي كلوت بك بعد جبرار، ويذكر في كتابه لمحة عامة عن مصر وصفاً لاحتفال الختان، ولم يذكر أين تم هذا الاحتفال، وهذا الاحتفال شبيه تقريباً بما سبق ذكره لدى لين وجبرار<sup>(٥٣)</sup>.

ولنترك، الآن، وادي النيل متجهين إلى واحة الخارجية والداخلية بالصحراء الغربية، لنرى ماذا كان يحدث عند الختان في بدايات القرن العشرين، تحديداً في عام ١٩٠٥، وقد ترك لنا هذا الوصف الطبيب مصطفى فهمي، الذي عمل في واحة الداخلية لمدة عام، دون خلالها مشاهداته، ولنتركه يقص علينا ما رآه:

«يهتم أهالي الواحات، وخصوصاً الداخلية، بالاحتفال بختان صبيانهم أكثر من بقية الاحتفالات، فبعضهم ينذر ختان أولاده عند شيخ من الأولياء الموجودين بهذه الديار.

والقليل يعمل الاحتفال في منزله. أما في الواحات الخارجية، فختان أولادهم عند عمل أفراح الزواج.

فمتى حل ختان الطفل، أعنى عندما تتيسر حالة والده لوفاء نذره - وهو عادة بعد حصاد القمح وإدخاله المخازن - يتوجه بعض أقارب الصبي للاعتذار إلى أهالي متوفى البلد، والنساء يعتذرن أيضاً، وذلك قبل العرس بمدة شهر أو أقل. ثم يشهرون في بداية فرحهم، زغاريد مزعجة، وغناءً على طارات، بأناشيد تمثل ندايات بلاد الأرياف. وترقص<sup>(٥٤)</sup> النساء على طرق كقوف الرجال الذين ينشدون أناشيد مختلفة، ويستمرن على ذلك جملة أيام، وعند قرب العرس، تأتي النساء حاملات غذاءها في أطباق من خوص عليها خبز وأرز مطبوخ، لتساعد أصحاب العرس في دق الأرز وغريلة القمح، بعد تجهيزه، يوزع على طواحين<sup>(٥٥)</sup> البلد لطحنه مجاملة، لا يخزون إلا في صباح يوم العرس.

وعند تمام الاستعداد، يستحضرن الطبل الذي يشبه في شكله طبل شحاذي الأرياف، الذين يمرن على المنازل قائلين (أبو اللثامين ياسيد)<sup>(٥٦)</sup>. وفي دقته، لا يفرق عن دلوكة العبيد في رعداء ونقرتها. وهنا، يأتي الرجال المدعوون بخيولهم من البلاد، حاملين الأسلحة النارية ليمثلون مرمحاً بالخيول والبارود، وتخرج النساء؛ لتشخيص بللو، يشبه رقص العبيد، بعضهن لابسات على شكل أعراب على رأسهن طربوش مغربي بدون عمامة، لافات نصفهن السفلى في حزام صوف أبيض، والعلوى في ملءة إخميمي منقوشة، ساترات وجوههن بقطع من الشاش الأسود الرقيق، ليبصرن من خلاله الطريق، ويأيديهن عصا طويلة، والبعض الآخر، وهو الأكثر، يأتين بلباس الزينة، وهو قميص أسود مطرز بالحرير الملون صدره، يلمع من قطع صفيح مستديرة بشكل العملة المصرية القديمة مرصوفة بانتظام حتى عند تمايلهن يحدثن نغمات مختلفة، ويسترن وجوههن أيضاً بقطعة من الشاش.

ويتمايلن جميعاً شمالاً ويميناً محركات أذرعهن في كل خطوة على نغمة الطبل بين صفوف الرجال، ويمكثن كذلك من العصر إلى الغروب. ويتحتم على نساء المنزل، كبيرة أو صغيرة، أن يرقصن في هذا المجمع زيادة عن الأعباء.

وبعد ذلك، يذهب الرجال والنساء إلى منزل الفرح، فيتناولون العشاء، وبعضهم يعمل مولداً نوبياً<sup>(٥٧)</sup>. ويبيت الرجال وبعض النساء الغرباء عن البلد إلى الصباح، فتحضر أهالي البلاد، ويلم ما يعرف بالنقود من الحاضرين، ففي بعض البلاد، تدفع الرجال النقطة، والبعض الآخر تدفعها

الحريم، ويتولى ذلك شخص من العائلة معه المأذون، يكتب قيمتها، وأسماء من يدفعونها، وهى تتراوح بين ثلاثة قروش، تعريفة فما فوق ذلك، وبعد ذلك، يزفون الصبى على حصان حول البلد يتقدمه الطبل، وتحوطه النساء بأناشيد غير الواضحة، ثم يعودون إلى المنزل، فيلم الحلاق نقطته من الحاضرين، وهى دون القرش فى الغالب، قائلاً، لكل شخص، هذه الجملة: (خلف الله عليك يا عريس وسى فلان نقط بخير: خلف الله عليه)، وهنا تزغرد النساء.

أما إذا كان الصبى منذوراً<sup>(٥٨)</sup> لأحد المشايخ، فيزف من البلد بالطبل إلى مدفن الشيخ المقصود. وهناك، تذبح الذبائح، وتعمل الأطعمة اللازمة، للمدعوين، ويبيتون جميعاً فى هناء وسرور بعد عمل الرقص اللازم الذى ربما يستمر إلى قرب النجر. وفى الصباح، يعودون إلى المنزل، وتلم النقطة، ويعمل الختان.

وكيفية عمل الختان؛ هو أن يجلس رجل على ماجور منكس ويمسك الصبى الإمساك المعلوم، ويجرى الختن حلاق الصحة. وفى أثناء بكاء الطفل، يضعون فى فمه بلحة أو قطعة من السكر لتخفيف الآلام<sup>(٥٩)</sup>، وهى عمومية عند الجميع<sup>(٦٠)</sup>.

وبعد مصطفى فهمى بحوالى عقد من الزمان، يأتى ليدر فى عام ١٩١٤، ليكتب عن عادات المسيحيين فى الصعيد، ومن ضمن هذه العادات، يتناول الختان بالوصف، فيذكر: «أن الختان يمارس فى أنحاء البلاد، وإن كان نادر الحدوث فى القاهرة. وهناك سبب غريب يجعل الكنيسة تحظر الختان بعد التعميد بصورة واضحة؛ بل إنها تلغى السر المقدس<sup>(٦١)</sup>، إذا أجريت هذه العملية. ومع ذلك، فأهل الريف لا يعيرون اهتماماً كبيراً لهذا الحكم؛ إذ إن أغلبهم يلتزمون بعادة الغالبية المسلمة التى تنتظر حتى يصير الغلام فى الخامسة أو السادسة من عمره<sup>(٦٢)</sup>، وبعد ذلك يجرى له حلاق الصحة عملية الختان، ثم يحتفلون بهذه المناسبة احتفالاً مشابهاً لما يقوم به جيرانهم<sup>(٦٣)</sup>.

ويفضل المصريون الأقباط شهر سبتمبر لهذه المناسبة، حيث يكون الحصاد قد وفر المال للناس بعد جهدهم فى الزراعة. ويؤمن المسيحيون إيماناً شديداً بهذه العملية من منطلق صحى؛ فهم يعتقدون أنها تقى من الإصابة بالسرطان. ومن ناحية أخرى، يرون أنها علاج له، إذا أجريت فى مرحلة متأخرة من عمر الإنسان. ويعالج الجرح بلحاء شجر الرمان<sup>(٦٤)</sup> المطحون.

ويبدأ الاحتفال فى الليلة السابقة على الختان؛ حيث تعجن الحناء. وفى المناطق الريفية، تؤخذ قطع من الحناء وتوضع على صينية ويغرس فى كل منها شمعة. والطفل، صاحب المناسبة، يمشى خلف صينية الحناء داخل البيت، وكل النساء يغنين أغاني شعبية ويزغردن تعبيراً عن الفرح. وقبل أن يستريح الغلام، يأخذ قطعة من الحناء، ويقبض عليها بكفه، وتعمل النساء الشئ نفسه. وصباح اليوم التالى تكون كفوفهن قد صبغت بلون بنى، يميل إلى الاحمرار.

وفى يوم الختان نفسه، يرتدى الطفل أبهى ملابسه، ويؤتى به من الحريم، تعبيراً على أنه حتى ذلك الوقت كان ينتمى إلى النساء. وتوضع على رأسه قلنسوة موشاة بالذهب، كذلك التى ترتديها النساء، ثم يخرج فى موكب كبير، ممتطياً فرساً يملؤه الفخر، ويسير الموكب فى أنحاء القرية. ويصاحب ذلك عزف الموسيقى، وإطلاق الأسلحة النارية التى لا تكتمل الفرحة بدونها.

وهناك وليمة عامرة يقيمها الأب، ويساهم المدعون فى دفع أجر الحلاق<sup>(٦٥)</sup>، وهو نفسه - بغض النظر عن ديانتة - يؤدى هذا الطقس لكل أفراد المجتمع<sup>(٦٦)</sup>.

وتأتى وينفريد بلا كمان إلى الصعيد، بعد ليدر بأقل من عشر سنوات، لتجمع مادة كتابها «فلاحو الصعيد» خلال ستة أعوام (١٩٢٠ - ١٩٢٦)، وتجد أن هناك اختلافاً بينهما فى تحديد سن الختان عند المسيحيين، فكما سبق، ذكر ليدر أن الختان يتم فى سن الخامسة أو السادسة، بينما تذكر وينفريد أنه لابد من ختان الطفل قبل التعميد، ومعروف أن التعميد يتم قبل بلوغ الطفل أربعين يوماً من العمر، ويبدو أن وينفريد قررت ما هو مفروض، ولم تذكر ما هو شائع.

وواضح هذا من روايتها التى سندعها، الآن، لكى ترويها: «وطبقاً لما ذكره بترل، فإن الختان لابد أن يتم قبل التعميد، ومراسم الختان الفعلية، تشبه إلى حد كبير مثيلاتها عند المسلمين. لذلك، فإن الوصف التالى ينطبق على اتباع الديانتين، والفرق الوحيد هو أنه فى الوقت الذى لابد أن يتم فيه ختان الطفل القبطى قبل التعميد، فليس هناك ما يحدد العمر الذى يتم فيه ختان الطفل المسلم، وإن كان ذلك يتم، دائماً، فى السنوات الأولى من عمر الطفل. وتتطلب مراسم الختان مصاريف معينة. ولذلك، فهى تتم أحياناً، مع إحدى مناسبات الزواج، حيث يمكن اقتسام التكاليف.

والطفل الذى تجرى له هذه العملية، تخضب يده وقدماه بالحناء عند الغروب قبل يومين من ذلك. وفى اليوم التالى،



يأتى الحلاق ويقص شعر الولد بطريقة خاصة، يطلق عليها «المقرص». وبعد الحلاقة، يستحم الولد وتوضع على وجهه العملات المعدنية، كما قيل لى، ويأخذ الحلاق النقود التى تقدم بهذه الطريقة. وبعد ذلك، يرتدى الولد طاقية من نوع خاص مصنوعة من اللباد. وهذه الطاقية بيضاء اللون، وتكون مزينة برسومات باللون الأصفر وشراشيب يشترىها والداه خصيصاً لهذه المناسبة، ولا يرتديها إلا فى هذه الطقوس. ويزاد فى تزيين الطاقية، بوضع قطع من الورق الملون أو قصاقيص القماش أو الموسلين. وبعد أن يلبس الولد هذه الطاقية، يوضع على حصان، وأعتقد أنه يجلس عادة ووجهه ناحية ذيل الحصان (٦٧)، ويغطى بشال، ويمسكه أحد الرجال، لكى لا يقع من على الحصان الذى يقوده رجل آخر، ثم يلف به فى أنحاء القرية بصحبة عازفى الموسيقى. وإذا كان هناك أخان تجرى لهما هذه العملية، فإنهما يركبان، معاً، على حصان واحد. وبعد أن ينتهى الطواف فى القرية يؤخذ الولد إلى البيت، ويقدم العشاء للأصدقاء الذين وضعوا النقود على وجهه، وكذلك الحلاق. وتقوم الموسيقى بدور مهم فى هذا الاحتفال، ولا يكف العازفون عن قرع الطبول، وضرب الصاجات، ونفخ القرب. وبعد أن ينتهى المدعوون من العشاء، يغادرون جميعاً البيت ومعهم العازفون. وفى صباح اليوم التالى، يأتى الحلاق وحده إلى البيت حيث يدفع له والد الطفل أجره أولاً. ويحصل الحلاق على جنيه أو أكثر. ويمسك الطفل، ويطلب منه ألا يخاف. ويحاول أحد الأشخاص أن يلفت انتباهه، بينما ينتهز الحلاق هذه الفرصة ليقطع القلفة. ويرتدى الولد جلابية بيضاء خاصة بهذه المناسبة، ذات كمين طويلين، تربط القلفة فى أحدهما. بعد ذلك، يربط الحلاق أم الولد وخالته معاً عن طريق لف عمامة حول رقبتيهما، ويجرهما خارج الدار (٦٨). وهنا، يدخل الأصدقاء الذين تجمعوا فى الخارج، ويهبون النقود مرة أخرى للحلاق الذى يغادر البيت بعد ذلك. ويغسل الجرح يومياً، ويرش عليه مسحوق، أظن أنه الحنة (٦٩). وتظل القلفة مربوطة فى كم جلابية الولد إلى أن يشفى الجرح. ولا بد أن يظل مرتدياً الثوب الأبيض طوال هذه المدة.

وبعد أن يتم ختان الأولاد، توضع لهم تعويذة، تتكون من قطع قصيرة من جريد النخل التى حفر على أحد جانبي كل منها مثلثات. والغرض منها الحفاظ على الجرح من التلوث ومنع العين الشريرة. وهذه التعويذة، يضعها الولد لمدة سبعة أيام بعد العملية، حيث تتدلى من خيط حول رقبته.

وليس هناك سبب لربط الأم والخاله معاً من رقبتيهما، وإخراجهما من الدار، إلا أننى أرى أنه من المحتمل أن تكون هذه طريقة للتأكيد على حقيقة أن الطفل قد انضم إلى مجتمع

الذكور بإجراء هذه العملية، وأنه - بذلك - لم يعد تحت سيطرة الأم وقريباتها. هذا مجرد تخمين، وما قدمته، ليس إلا على سبيل التفسير المحتمل لهذه العادة (٧٠).

وبعد أن طويينا صفحات التاريخ، مطالعين الاحتفالات التى صاحبت عملية الختان، واجدين مادة فقيرة فى عصور مثل العصر الفرعونى، ومادة متوسطة فى العصر الإسلامى، أغلبها خاص بطبقة الحكام، ومادة غنية فى القرنين التاسع عشر وأوائل القرن العشرين؛ نجد أن هناك فترات من التاريخ المصرى مظلمة تماماً تجاه هذا الموضوع. وهذه الفترات، هى الفترة اليونانية والرومانية والبيزنطية والعثمانية. وربما تكشف الوثائق ومصادر التاريخ ما غمض أمامنا، حتى الآن، خلال هذه الفترات.

ولكن ماذا عن العصر الحديث؟ وما أعنيه هنا قبل عقدين أو ثلاثة من الآن. دفعنا هذا إلى التجول فى بعض أنحاء مصر المتباينة جغرافياً واتصالياً، والمثلة على قدر المستطاع لمختلف المناطق الجغرافية؛ لكى نرى احتفالات أهل ذلك الزمان - مسلمين ومسيحيين - الخاصة بعملية الختان، أو المصاحبة لها، ومقدار التشابه والتغير وعوامل هذا أو ذاك بالإضافة إلى الدوافع وراء كل ما ذكر.

ولهذا، سنلتقى ببعض من شاركوا فى هذه الاحتفالية، أو شاهدوها فى مواطنهم؛ حيث راعيت أن يكون الراوى أو المشارك من المدينة أو القرية نفسيهما.

ومن أقدم أحياء القاهرة، حى نشأ باعتباره ميناء نهرياً، وقاوم الفرنسيين، واشتهر بالفتوة، ونسب إلى أحد الأولياء؛ هو حى بولاق أبو العلا. ولمكانة سيدى السلطان أبو العلا فى نفوس أهل الحى خاصة، كان ولا بد غالباً أن يكون السلطان نقطة البدء، ولنبداً من البداية.

تتم هناك عملية الطهور، سواء للولد أو البنت، سرّاً؛ خوفاً من الحسد، وليست هناك سن محددة للطهور، فيمكن أن يكون عمر المظاهر شهر أو خمس سنوات، كما أنه فى أحيان كثيرة تتم عملية الطهور لمجموعة من الأطفال مرة واحدة، وليس شرطاً أن يكونوا أقرباء، فيمكن أن يكونوا من بيت واحد، أو من حارة واحدة، أو جيران، أو معارف. وكانت القلفة أو البظر ترمى فى النيل؛ اعتقاداً فى أن هذا يجعل الجرح يشفى سريعاً، وربما خوفاً من السحر.

والأيام التى تلى الطهور، لا يحدث فيها أى شىء لا طبل ولا غناء؛ خوفاً، أيضاً، من الحسد، أو مرض الطفل، نتيجة لنظرة عين، ويستمر هذا التعقيم حتى اليوم السابع.



اليوم السابع، هو يوم الإعلان عن أن هناك طهوراً قد تم، فيدعى الأهل والجيران على الغذاء، حيث يتم ذبح إحدى ذوات الأربع، أو شراء لحمه، وذلك حسب المقدرة، بالإضافة إلى تناول المدعوين للطعام، سواء طعام الغذاء أو العشاء ويطهى صاحب الحفل فته باللحم، ويرسلها إلى جامع السلطان أبو العلا، والبعض يرسلها إلى السيدة زينب، أو سيدنا الحسين، للفقراء.

وتقوم السيدات والرجال بتقديم النقوط، سواء للأُم أو الأب، أما المزين، الذي قام بطهارة الولد أو البنت قبل ذلك بسبعة أيام، فكان يأخذ نقوطه في حينه من أهل المظاهر فقط؛ حيث - كما سبق القول - كانت العملية سرية.

تبدأ الزفة من عند جامع السلطان أبو العلا قبيل المغرب؛ حيث يمتطي فارس هذه الزفة حصاناً، مرتدياً جلباباً أبيض، وعقالاً تحته طرحة بيضاء فوق الرأس، وإذا كان الفارس صغيراً، يركب وراءه رجل كبير لكي يمسك به؛ خوفاً من وقوعه ويقود الزفة الضو (٧١) بفرقة المكونة من حوالي عشرة أفراد بطبولهم ودفوفهم وحناجرهم؛ حيث يقومون بلغة حول الجامع، تبدأ من اليمين، ثم ينطلقون إلى مكان الفرح.

ويسير الرجال خلف الفرقة التي تنشُد ويجوارها، وبعد ذلك النساء اللاتي يزغردن، ويختلط الصغار بهؤلاء وهؤلاء، ويتقدم هؤلاء أو بينهم فارس هذا اليوم.

وتصل هذه الزفة إلى مكان الحفل، حيث يكون قد تم نصب صوان وضعت به كراسٍ للمدعوين، وتنشد الفرقة بعض الأناشيد. وفي بعض الأحيان، تحيي الفرقة هذا اليوم وفي أحيان أخرى، تكتفي بالزفة وبعض الأناشيد الدينية، ثم تستكمل الليلة فرقة غنائية أخرى، وعلى رأسها عالمة - على حسب رغبة صاحب الفرح - ويستمر ذلك إلى وقت متأخر من الليل. وكانت الناس تتنافس في تقديم النقوط للفرقة والعوالم. وفي بعض الأحيان، كانت تبدأ الزفة من عند السيدة زينب، أو سيدنا الحسين، وتلف أيضاً حول السلطان أبو العلا، وغالباً ما يحدث ذلك، إذا كان هناك نذر.

هذه الزفة، تتم إذا كان المطهر ذكراً. أما إذا كانت أنثى، فالزفة تكون في الحارة أو الشارع فقط، ولا تبدأ من عند السلطان، وكان يتم الاحتفال بطهور الأنثى أيضاً، ولكن ليس بالصورة نفسها التي يحتفل بها للذكر، واستمر ذلك إلى نحو عشرين سنة مضت. أما الآن، فقد اختفت تقريباً تلك الزفة، وأيضاً مظاهر الاحتفال، حيث نشاهد بين الحين والحين حفلاً لطفل مختون، خاصة في مولد السلطان أبو العلا، ولكن ليس بالصورة نفسها أو الفرحة كما كان يحدث من قبل (٧٢).

وفي حي المنيرة بالقاهرة، تروى إحدى السيدات ما كان يحدث عند طهارة طفل مسيحى: «غالباً ما كان يتم الطهور في موالد القديسين مثل ماري جرجس، أو برسوم العريان؛ حيث توجد مبانٍ بجوار الكنائس وتابعة لها، تجري بها تلك العملية. والسنة التي كان يطهر فيها الطفل، تتراوح بين أربعين يوماً وأحد عشر عاماً، وربما زاد عن ذلك. والموعد المفضل للطهور، كان في شهر سبتمبر، حيث تكون قد انكسرت موجة الحر. وفي أي يوم من أيام الأسبوع، عدا أيام الآحاد.

يذهب أهل الطفل، الذي ستتم طهارته، إلى الكنيسة مساء اليوم السابق للطهور؛ حيث يصلون فيها، ويحضر القُداس في الصباح. وبعد القداس، يتم الطهور، ويكون الطفل مرتدياً جلباباً أبيض وفاتلة بيضاء، وتوجد صلاة خاصة بالطهور، ولكن نادراً ما تقام.

ولا تعمل زفة للمطهر خوفاً من الحسد، ولكن يعلق له خرز أزرق في صدره منعاً للحسد، وأيضاً ثوم، كما تكسر بصلة؛ وذلك لطرد الأرواح الشريرة. وتعمل له أسورة من سبع حبات بقول مختلفة الأنواع أو من البقول لمنع الحسد، ولمنحه القدرة على الإنجاب.

وفي الثالث؛ أي ثالث يوم، يحضر الأهل والجيران البقول حيث تقدم نقوط لوالدة الطفل، عبارة عن نقود، أو سكر وشاي، وما هو شبيه بذلك.

ويرش الملح في أرجاء المنزل ويبخر، وذلك أيضاً لمنع العين الشريرة والحسد، ويعمل أكل للحضور، وغالباً ما يكون كسكسى، وقادسية (٧٣)، وغديرة (٧٤). ويمكن أن يطبخ أيضاً، وهذا يرجع إلى المقدرة المالية.

ويحتفل أيضاً بالسابع؛ أي سابع يوم، ويعمل فيه مثل الثالث، وإن كان ما يقتصر الاحتفال على السابع، وأحياناً على الثالث، وهذا أيضاً يرجع إلى المقدرة المالية، ومكانة الأب والطفل، من حيث كونه وحيداً أو جاء بعد مدة (٧٥).

وتختلف الزفة في (أبو قير) بالإسكندرية عن زفة بولاق أبو العلا، حيث تكون الزفة بالكاريئات، فيليس العريس طاقية وقطناً أبيض مشغولاً عليه خمسة وخمسة بالخيوط الأحمر المزوى، ويكتب على القفطان أيضاً الله أكبر، وتتم الزفة بالكاريئات - التي يتراوح عددها حسب مكانة العريس ومجاملة أبوه للآخرين في مناسباتهم - في شوارع أبو قير، وتنطلق الأغاني والزغاريد من الكاريئات، والزفة تتم بالنسبة إلى الذكر فقط.

«فلما كانت مية النيل تحمر، كانت الناس تقول الوقت ده كويس للطهارة والجرح يطيب بسرعة». ففي وقت الفيضان، كان معظم الناس من مسيحيين ومسلمين، يقومون بطهارة أبنائهم حيث إن الجرح فى الشتاء لا يشفى سريعاً<sup>(٨٢)</sup>.

وفى يوم الطهور، يدعى الأهل والأحباب ويحضر الأطفال الذين يغنون ويدعون لعريس هذا اليوم بأدعية جميلة. وغالباً ما يشارك الأطفال بوصفهم مرددين خلف من هم أكبر منهم سناً.

وفى اليوم المحدد لإجراء عملية الطهور، كان أهل الطفل يحاولون خداعه، لكى لا يقوم أثناء إجراء العملية، ويحضر المزين باعتباره ضيفاً، وتتم العملية بسرعة، هذا إذا كان الطفل صغيراً، أما إذا كان كبيراً ويدرك، فيحاولون إقناعه بأن الطهارة علامة على الرجولة، وأنه لن يشعر بالألم، فهى تشبه قرصة النملة. وكان الحاضرون يقومون بتقديم النقود للمزين الذى كان يردد أسماء مقدمى النقود مقرأً بها التهنية المباركة. كما كانوا يقدمون النقود لأبوى المطهر. وبهذا، ينتهى يوم الختان.

وكان يحتفظ بالقلفة، حيث توضع فى حجاب، ويعلق أو يوضع تحت الوسادة، والحجاب كان يوضع فى كيس من القטיפه، وبعض الناس يضعون مع الحجاب أدعية دينية مكتوبة على ورقة، وهذا يعبر عن الامتنان لله على أن هذه العملية تمت بنجاح. وسر الاحتفاظ بها أنها جزء من جسم الإنسان.

ويبدأ الاحتفال فى اليوم السابع، حيث كان يلبس المطهر جلابية بيضاء مشغولة باليد ومزينة بالصليب. والآن، يلبس بلوزة وينظفون، وأحياناً صديراً مطرزاً بالماكينة، ومزينة بالصليب، وحذاء أبيض.

والآن، يقدم الأهل والأحباب هدايا عبارة عن شيكولاته أو لعب أو ملابس. وقبل ذلك، كانت الهدايا عبارة عن شاي، أو سكر، أو ما شابه ذلك. وكان الأولاد يصطفون ويجلسون ويرددون الأغاني خلف إحدى المغنيات من أهل العريس أو من الجيران، المهم سيدة أو بنت تجيد الغناء. ويكون الطفل محمولاً بين يدي أقرب الناس إليه، وعادة لا تكون الأم؛ لأنها تكون خائفة عليه. ويلف به على الحاضرين الذين يغنون ويهتفون.

وفى المساء، يجهز العشاء، وهو فى هذه المناسبة إما كسكى أو مسرودة<sup>(٨٣)</sup>، ويوزع الشرابات على الحاضرين.

وقبل الزفة، يجتمع الناس فى منزل المطهر<sup>(٧٦)</sup>؛ حيث يقدمون نقوطهم لوالدى العريس، والنقود عبارة عن نقود، أو سكر وشاي، أو أى شىء مما يخزن فى المنازل<sup>(٧٧)</sup>.

وفى وسط الدلتا بقرية زاوية الناعورة بمحافظة المنوفية، كانت تتم دعوة الأهل والأحباب على الغذاء يوم الطهور الذى ليست له سن محددة، ولكن لا تزيد غالباً عن خمس أو ست سنوات. ويحضر المزين عصراً؛ حيث يقوم بطهارة الولد، ويقوم الناس بتقديم النقود للمزين ولوالدى الطفل، وهو عبارة عن نقود، أو شاي، أو سكر، أو أرز، ومكرونة، وغير هذا من أشياء مماثلة.

وفى أثناء ذلك، تغنى البنات الصغار والنساء داخل الدار مستخدمات أى وعاء للإيقاع.

وبعد الطهور، تبدأ زفة المطهر. ويجب أن نذكر أن هناك من يهتم بعمل زفة، وهناك من لا يهتم بها. حيث يركب المطهر حصاناً أو حماراً بناحية أمام رجل كبير يمسك به، وحوله الأولاد والبنات مغنين وواحدة كبيرة ترش الملح منعاً للحسد. واللفة، عادة، تكون فى الناحية<sup>(٧٨)</sup>، وليست حول القرية كلها. وعندما تعود الزفة، تستمر البنات والسيدات فى الغناء حتى المغرب، أو بعده بقليل، ثم ينفض هذا الحفل.

وهذا الاحتفال قاصر على الذكور فقط، وفى بعض الحالات القليلة، لا يتم احتفال؛ حيث يتم الطهور بدون أى مطهر احتفالى. وبالنسبة إلى البنات، تتم طهارتهن دون احتفال<sup>(٧٩)</sup>.

وللطهور عند المسيحيين بزاية الناعورة، كما يذكر الأستاذ فايز تادرس، «فرحة كبيرة، فضلاً عن أنه أمر مقدس، واللقب الذى يطلق على المطهر هو العريس، ولا ننسى أنه يوجد لدى المسيحيين عيد الختان، ويعتبر من الأعياد المسيحية الصغرى<sup>(٨٠)</sup>.

وهناك ارتباط بين الختان والعماد، فلا بد أن يسبق الختان العماد، وهناك نص على ذلك.

ويسأل الراوى، هل كان المسيحيون يفضلون تختينهم فى يوم عيد الختان؟ أجاب: العادة تعلق على كل شىء، والعادة، هنا، أن الميعاد الأفضل للطهور. من زمن سابق لا نعيه، ولكننا توارثناه جيلاً بعد جيل. هو أثناء وفاء النيل وفيضانه الذى يعنى الطهارة. وكان موعد الفيضان، هو شهراً أغسطس وسبتمبر بالتقويم الميلادى، ويقابله مسرى من الشهور القبطية<sup>(٨١)</sup>.



ويحضر المزين في هذا اليوم، ليفك الرباط، ولا ينقط المزين في هذا اليوم، ويتناول أجره عن عملية الطهور في اليوم السابع؛ وذلك حتى يضمن أهل المطهر حضوره، لمتابعة الجرح والغيار عليه<sup>(٨٤)</sup>.

وإذا انتقلنا من وسط الدلتا إلى قرية الصوامعة شرق بالصعيد؛ حيث التمسك بالعادات والتقاليد، والصراع أشد من أجل لقمة العيش، والجبل والصحراء يحاصران الأرض الزراعية من الشرق، فتضيق، وتصبح عاجزة عن سد رمق أهلها. ونستطيع القول - باختصار - إنها بيئة طاردة لعجز الموارد الاقتصادية عن الوفاء باحتياجات السكان.

يرى لنا أحد أبناء القرية عما عاصره من زمن، عندما كان طفلاً لم يشب بعد عن الطوق، وكانت شوارع القرية ملاعبه التي يقضى فيها أغلب أوقاته، حدث هذا منذ حوالي أربعين عاماً، ولندعه يقص علينا ما وعته ذاكرته، أو ما هو خاص بما جرى له في يوم من الأيام:

«ممارسات الطهور في القرية لا تخرج من يد حلاق القرية، أو حلاق الصحة، وليس كل الحلاقين في القرية لهم يد في عملية الطهور؛ وإنما تجد في القرية، أو عدة قرى متجاورة، حلاق له شهرة، أو خفة يد، في طهارة الطفل، أو الصبي، يطلق عليه حلاق الصحة.

تبدأ عملية طهور الطفل أو الصبي ابتداءً من سن الرابعة أو الخامسة وحتى العاشرة. وإذا كان الطفل وحيد أبويه، أو الطفل البكر، يقام له احتفال خاص عند طهارته. أما إذا كان له أكثر من أخ، وله أخ كبير يتزوج، فإنه يطهر في صباحية عرسه، ويتم الطهور في الصباح الباكر، هرباً من الحر؛ حيث يجلس الطفل على كرسي، وتحت قدميه قدر من التراب، لينزل عليه الدم الناتج من الجرح. وتحضره العروس، ومن حولها والده وأمه وأخواته وأقرباؤه، وذلك تفادياً للعروس واستبشاراً. والطفل ينتابه الخوف عادة وأحياناً الخجل؛ الخوف من عملية الطهور فيبكي. والخجل، لأنه يتعرض أمام الناس، وخاصة العروس إذا كان في سن الصبا، أو في حدود السادسة أو الثامنة وخاصة إذا كان في العاشرة. وتتردد من حوله عبارات التشجيع وعدم الخوف، فهو رجل، وأحياناً يوضع منديل على عينيه، والولد الذي لا يخاف، يرفع المنديل من على عينيه قائلاً: أنا مش خايف، وأثناء عملية القطع تطلق الزغاريد.

ونادراً ما يبكي في هذه السن؛ لأنه يرى في نفسه أنه رجل، وعيب عليه أن يبكي. أما إذا كان صغيراً ولا يبكي فهنا وخوفاً عليه من الحسد<sup>(٨٥)</sup>، يضربه والده أو عمه بالقلم ضربة

قوية تجعله يبكي، ويعطى للمطهر، الذي عادة ما يرتدى جلباباً أبيض قطعة سكر، تعويضاً عما فقد، من دم أثناء الطهارة أو يحلى «فمه»، وينقط الحاضرون الحلاق، حيث يوضع النقوط في صحن أمامه.

أما إذا كان الطفل وحيد أبويه، فإن له احتفالاً خاصاً، قد يستمر أسبوعاً أو أسبوعين قبل عملية الطهارة. وفي هذه الحالة، يكون الطفل عادة في سن الثالثة أو الرابعة، وعلى الأكثر في الخامسة؛ لأن الوالدين يريدان أن يفرحا به.

وتبدأ احتفالية الطهور بعد العصر وحتى المغرب بالمرور في شوارع القرية. وتتكون الجماعة، التي تلف شوارع القرية، من ضاربي الطبل والمزمار البلدي، وواضعي السيوف في أفواههم، والواقفين على المسامير، وخلفهم الأهل والمحبون، وفي وسطهم، الطفل الذي سيختن، وتحبى الناس أهل الطفل: «عقبال جواز»، «وعقبال الصغير»، ويردون: «عقبال عندكم»، وغير هذا من عبارات التحية، ويكون هذا بمثابة إعلان بأن فلان يحتفى به للطهارة.

وفي المساء، تبدأ السهرة الاحتفالية، وعادة تكون بالتغنى بالتواشيح الدينية التي ينشدها محترفون بالأجر والنقوط، حسب الاتفاق، ويكون ذلك في مكان فسيح يطلقون عليه «الرهبة»، وتتكون فرقة التواشيح من قائد للفرقة، وهو المنشد الرئيسي، وإيقاعه، أحياناً، على عصاة حديدية يمسكها بيده ويضرب عليها بسبحة. وأحياناً، يكون معهم دف ومجموعة من المرددين.

ويشارك الحاضرون بالذكر؛ حيث يصطفون صفين، ويقف قائدهم بين الصفين ويذكرون الله، ويستمر هذا الاحتفال حتى ساعة متأخرة من الليل، وتقدم المشروبات والطعام للضيوف القادمين من خارج القرية، وكبراء الحاضرين.

وتعتبر ليلة الطهور؛ هي الليلة الرئيسية التي يقدم فيها الطعام الرئيسي والتي يقدم فيها النقوط الذي يكتب في كشف أو دفتر. وفي الصباح تتم عملية الطهور.

ويذكر الراوى أن قريته ومحافظة لم تعرف الختان الجماعي؛ فلا بد لكل طفل من أن يختن بمفرده، وله احتفاله الخاص به.

وبالنسبة إلى الفتاة، لا يجرى لها أى احتفال، وعلى حد تعبير الراوى «استحالة». وتتم طهارتها سراً، دون أن يعرف أحد<sup>(٨٦)</sup>.



وإذا واصلنا السير، منطلقين تجاه أرض النخيل والذهب، الأرض التي أحيها النيل، وأماتها جهل إنسان وعدم بصيرته، حيث ترقد تحت مياهه كنوز من الفنون والآثار والعادات والتقاليد والمعتقدات، وآثار وثقافة شعب، يقضى عليها حاقدا جاهل. هنا، في بلاد النوبة، وفي أدندان بلاد الفديجة قريبا من الحدود المصرية السودانية، وجدنا طاعنا في السن رفض التهجير، فهي أرض الآباء وملعب الصبا وحياة الشباب، وعلى حد معتقداته: مهبط معظم الأنبياء. تركها لمدة عامين، وعاد ليعيش في منطقة التكام، قريبا من قريته القديمة التي ترقد في باطن النهر. ويستجمع شتات ذكرياته، ويبدأ في الحكى.

«كان لا بد من ظهور الطفل وهو صغير، وغالبا لم يكن يتعدى عمره ثلاث سنوات، وفي اليوم الموعود يدعى أهل القرية جميعهم لحضور ذلك الحفل. ومن يكون مشغولا في حقله أو غيره، يمكنه الاعتذار عن عدم الحضور» (٨٧).

ويتم الغذاء قبل عملية الطهارة، وهو عبارة عن عيش الدوكة، ويتكون من السلاية؛ وهو رقاق من القمح، والشدة؛ وهي رقاق من الذرة والحلبة، وإن كانت أسماك قليلا من رقاق القمح، ويرص طبقة من هذا، وطبقة من هذا، ويوضع فوق كل ذلك الطبخ الموجود: ملوخية، أو بامية، أو أى شيء آخر.

وبعد تناول الغذاء، يقوم المزين بإجراء الطهور، ويؤجر على ذلك، ولا ينقط، ولكن الأم هي التي تنقط؛ لأنها هي المسؤولة، فالرجل، غالبا، غائب يعمل ويكد في المدينة؛ لكي يرسل لأسرته ما يعينها على شطف العيش. ويلبس المطهر جلبابا أبيض بدون تزيين وعمة صغيرة. وجدير بالذكر، أن البنات تتم طهارتها دون احتفال، وتدفن القلفة في مكان بعيد عن أى حيوان.

وتصدق أرجاء البيت بالغناء الذى تؤديه الفتيات، وتشارك فيه النسوة والأطفال بالطنبل والغناء، ولا توجد فى أدندان زفة حول القرية، ويكتفى، كما سبق القول، بالغناء فى المنزل فى يوم الطهور نفسه» (٨٨).

ونترك ذلك الشريط الضيق المكتظ بأهله، وننتقل إلى الصحراء، بادئين بالصحراء الشرقية، وفى إحدى مدنها الغردقة، التى تقع على البحر الأحمر، وحيث يوجد العبادة، إحدى قبائل الصحراء الشرقية، فكان احتفالهم بفرح الطهور يتم بعد الطهور.

فيدعى الأهل والأحباب إلى ظهور الولد، الذى لا يتعدى سن الخامسة، وتتم طهارته فى الصباح غالبا؛ حيث يجلس

على سرج لايسا جلبابا أبيض محنى بالحنه، ويقوم بالعملية أيضا المزين، ويتناول الجميع الغذاء، حيث يذبح والد المطهر شاة، أو عذرة، حسب المقدرة.

يقدم الحاضرون النقود لوالد الطفل، وكان هناك من يقدم ذبائح؛ أى: خروف أو ماعز أو أكثر، وبعد تناول الغذاء، يبدأ السامر الذى يكون عبارة عن دائرة من الرجال تصفق وتغنى، وتلعب داخل الدائرة سيدة مغطاة الوجه (٨٩)، ويستمر السامر هكذا، إلى وقت متأخر من الليل.

وعند العبادة، تتم طهارة البنات أيضا، ولكن لا يقام لها أى احتفال، ويذكر الراوى أن الناس كان لها «غرض تعمل الحظ دلوقتى يروح يقضى واجب ويمشى» (٩٠).

وفى صحراء مصر الغربية بمطروح، وعند البدو، يبدأ الاحتفال قبل الطهور بأسبوع أو أكثر. وكما نعلم، فإن التجمعات أو النجوع فى الصحراء عدد أفرادها قليل، حيث يتكون النجع من عشرة إلى عشرين خيمة، ويمكن أن يكون أكثر من هذا، وذلك نادر، وتتناثر النجوع فى الصحراء، وبينها مسافات تستغرق يوما أو أكثر بالإبل، ولبعد تلك المسافات فلا بد من إعلان من يراد دعوتهم لمناسبة بالذهاب إليهم.

ورغم بعد المسافات بين النجوع، فإنهم يحضرون تلك الدعوة، ربما من أول الفرح أو خلاله. ومن كان قريبا منهم، يمكنه العودة إلى نجعه، والبعيد ينام فى خيمة معدة لذلك.

وتشاهد هذا المنظر أثناء احتفالية الطهور - طبعاً هنا حسب المقدرة - رجلاً يركب ركوبته، وأمامه شاه، وزوجته تسير خلفه تحمل شاياً وأرزاً وسكراً وخلافه، أو بعض ذلك، وهذا هو نقوط الفرح (الطهور).

ويمكن أن يكون عدد المطهرين فى النجع أكثر من واحد، وكل واحد ينقطه أفراد قبيلته، وأحيانا ما يتم الطهور فى المواسم فى العيدين (يوم الوقفة أو بعد العيد بيوم)؛ وذلك حتى يتاح للناس القيام بواجباتهم فى العيد، وأيضاً فى عاشوراء، وإذا كان هناك فرح، وذلك تقليداً للنفقات.

ومن ضمن استعدادات فرح الطهور؛ بناء بيت شعر كبير حتى يتجمع فيه الناس، ويصنع من شعر الغنم وهذا فى الشتاء، وفى الصيف، خيمة، وتصنع من الأشولة، وترفع من الداخل والخارج بأقمشة.

ويقام السامر فى الأيام التى تسبق الطهور (التحليل) (٩١)؛ حيث يقف الرجال فى شبه دائرة يصفقون ويغنون، وواحدة تلعب داخل الدائرة، والى تلعب، لا بد وأن تكون بنتاً أو

مبركين عليه الله

فرحانة بإخواته همه

التاكس اللى جأى من الحمام

جأى عليه خمسة من قدام (٩٤)

أيضاً:

إن شاء الله بعد الطهور

تقول يأمره يالله للنبي

إن شاء الله بعد الطهور

ييجى فوق منقوش اللبد

ما تخاف من الموس ياولد

خوالك عـرب زينى

هوالك عـرب زينى

مساجر سوجر جينى (٩٥)

إن شاء الله بعد الطهور

ببنى بيت غرب بيتنا (٩٦)

وننتقل، الآن، إلى بيئة مختلفة عن البيئة الصحراوية لعرب مطروح، وإن كانت تقع فى نطاق المحافظة نفسها. يعتمد أصحابها على عيون الماء وزراعة النخيل والزيتون بصفة رئيسية، وبعض الحاصلات الأخرى على هامش الزراعة الرئيسية. وعدد الأهالى الآن حوالى ثلاثة عشر ألف نسمة، وهى واحة سيوة:

«تتم طهارة الطفل فى الصباح الباكر لتلافى حرارة الجو، ويكون الطفل مرتدياً جلباباً أبيض جديداً ومشغولاً بخيوط حريرية على الصدر، ويمكث الطفل فى الفراش بعد الطهارة، وتقام مأدبة يحضرها الأقارب والأحباب ويكون عدد الحاضرين حوالى من عشر إلى عشرين فرداً، وتقوم السيدات بعمل زفة للطفل، حيث يطبلون ويغنون، وذلك داخل المنزل.

ولا يوجد طهور جماعى، ولكن إذا كان للأب أكثر من ولد، فيمكن أن تتم طهارتهم سوياً، وتدفن القلفة فى الصحراء. وفى ثالث يوم، بعد صلاة العشاء فى جامع الناحية، يعلن أن فلاناً قد طاهر ابنه فلان وأنهم سيذهبون إليه بعد الظهر. ويدفع الناس نقوطهم فى الجامع، حيث يأخذهم كبيرهم، ويكتب الأسماء والمبالغ فى كشف. ويذهبون بعد صلاة ظهر اليوم التالى للمباركة قائلين: «مبروك مبروك عقبال الصيام

مطلقة، حيث يذهب صاحب الفرح إلى أبى البنت التى يريد لها اللعب فى سامره، ويقول له: «أنا عايز بنتك تكون فى السامر»، ويمكن أن تكون تلك البنت التى اختارها تسكن فى نجع بعيد، فيذهب لها ويحضرها، ولا تتقاضى من تلعب فى السامر أى أجر. وبعد أن ينتهى الطهور، يعطون البنت بعض الهدايا مثل جلباب ومنديل وصابون، وغير ذلك. وسن الطهارة، عادة، هو الثالثة، حيث يعطى للولد بيضة فى يده، يقذف بها الذى يقوم بطهارته، حتى لا يرهب هذه العملية، ويتعلم الدفاع عن نفسه. ويلبس الطفل جلباباً أبيض عليه رسوم من ناحية الصدر، ويعمل عقدًا من حب القرنفل، الذى يصحن ويعجن ويعمل منه حب صغير يلصق كعقد، ويلصق على صدره أو يلبسه فى رقبتة، وذلك حتى (لا يشم) (٩٢) الجرح؛ أى لا يتلوث. والقرنفل ليس من منتجات البيئة ولكنه أمر متوارث. وأثناء الطهارة، تقوم النساء بالغناء، لتشجيعه على تحمل عملية الطهارة بحثه والقول له: أنت رجل، أنت شجاع، أنت من عائلة كذا.

وبعد الطهور، تقدم النساء النقوط، حيث يوضع فى حجر الطفل الجالس، والنقوط لا تكتب فى كشف، حيث نعرف ونذكر، ويبدو أن ذلك راجع إلى أن عدد الحاضرين قليل. وكانوا قديماً يأخذون الطفل لزيارة ولى تبركاً، إذا كان قريباً منهم، ولكن بطل ذلك الآن.

وبالنسبة إلى البنت، لا يحتفل بها. ومن أجمل ما قاله أحد الرواة: «نعانى من التفریط فى العوايد، فالعادات والتقاليد صمام الأمن فى الصحراء، واحنا لما نخرج برة العوايد بنحناش، ونحن نحزن لترك العوايد، والتحضر مشكلة نحن نعانى منها» (٩٣).

والآن، لم يعد هناك سامر، ووالد المطاهر يحضر ذبيحة، أو اثنتين، ويعزم الأهل والأصدقاء، والبنات (البنت) تغنى وتطبل على جركن صاج يومين. وثالث يوم، تتم طهارة الطفل. ويمكن قبل الطهور أخذ الطفل لزيارة سيدى العوام، وذلك إذا كانوا قريبين منه.

ومن الأغاني التى تغنى عند العرب فى هذه المناسبة:

مبروك عليه طهارة

حاضر بوه حاضر خاله

إن شاء الله بعد الطهور

يبقى ظابط فى أول الطابور

والفرح، ويستمر توافدهم للعشاء، والسيدات تعطي نقوطها لأُم الولد، وهو عبارة عن نقود أو شاي وسكر وغير ذلك.

وبعد أسبوع، يذبح جدى، أو يشتري لحمه، حيث يطهى اللحم. أما الأمعاء والطحال وغير ذلك، فتوضع على قدر مساو لها من دشيش القمح أو الشعير، وتطبخ، وهى ذات طعم جميل، ويسمى هذا اليوم بيوم الدشيشة. وتوزع على الأطفال حلالة وسكر وملبس.

وتتراوح عظمة الاحتفال حسب مكانة الطفل، فإذا كان هو الطفل الأول يكون الاحتفال والفرحة به كبيرة، أما إذا كان ثالث أو رابع ابن، فالفرحة به بسيطة. ولا يحتفل بطهور البنات.

والآن، لازالت عملية الطهور والاحتفال تتم كما كانت، وإن كان الذى يقوم بالطهور، الآن، فى غالب الأحوال، الطبيب، ويمكن أن يحضر إلى البيت، ويطاهر الطفل، ولا يتفق على أجر، ولكن يأخذ (شوية تغتوفة) نقود (٩٧).

وجنوب شرق سيوة بحوالى مائة وثلاثين كيلو متراً، وعلى حدود منخفض القطارة، توجد واحة جارة أم الصغير، فى بقعة من أجمل بقاع مصر، حيث تتناثر بها عيون الماء؛ حوالى إحدى عشرة عيناً، تروى سبعين فداناً تقريباً، حاصلاتها الرئيسية: البلح والزيتون، كما كانت إحدى محاط القوافل بين سيوة ومطروح.

هذه الواحة نمط جيد لعزلة المكان والسكان الذين يبلغ تعدادهم حوالى مائتين وستين فرداً، ولا تصلها بسيوة، أو مطروح، أو أى مكان، خطوط منتظمة للمواصلات أو غير منتظمة، ولم يلوئها إرسال التلفزيون، أو أخبار الصحف؛ فهى فى عزلة، وإن كانت هذه العزلة غير تامة، حيث أصبح الآن، كثير من أهلها يسافرون إلى سيوة ومطروح لقضاء حوائجهم، وأيضاً هناك البعض منهم يعملون فى بعض المدن المصرية، وإن كان عددهم قليلاً. ويتخاطب أهل الجارة فيما بينهم باللغة السيوية.

ومثل سيوة، لا بد من إجراء عملية الطهور (التحليل) فى الصباح الباكر؛ حيث يجلس الولد (العويلة) فوق قصعة. ولمداداة الجرح، كان المطاهر يردم فى الرمل أو يداوى، أيضاً، ببيعر الماعز. والسن الذى تجرى فيه عملية الطهارة، تتراوح بين خمس وعشر سنوات. وفى أثناء الطهور، تسمع طلقات النيران ابتهاجاً. وتدفن القلفة فى الرمل، وغالباً ما كانت عملية الطهور تتم بصورة جماعية؛ حيث يحضر المزين من

سيوة، ويأتى مرة واحدة فى السنة، يحددها له أهل الجارة، ثم تعلم أحد أبناء الواحة. والآن، تتم طهارة بعض الأطفال فى سيوة أو مطروح. وعندما يكون العدد كبيراً يحضر المطهر إلى الجارة.

فى يوم الطهور، تذبح شاة أو أكثر، وعندما يكون هناك أكثر من أب لهم أبناء يجرون عملية الطهور، فمن الممكن أن يشتركوا فى شراء شاة أو أكثر، وهذا حسب المقدرة، ويعزم أهل الجارة على الغذاء.

وفى ثالث يوم، يحضر الرجال والسيدات لتقديم النقود (النحيلة)، وذلك حسب المقدرة أيضاً؛ فالرجال يقدمون النقود والسيدات يقدمن هدايا عينية، مثل البيض والشاي والسكر والأرز وغير ذلك.

وفى سابع يوم، تتجمع السيدات والبنات فى منزل المطهر؛ حيث يطبلن وي زمرن، مصاحبات ذلك بالغناء. ويلبس الولد فى ذلك اليوم جلباباً أبيض من قماش البفتة (البيسة)، ويذهب مع أصحابه، آخذين معهم سودانى وحلاوة وقصعة بها أرز، ويذهبون إلى مقام سيدى ياجة (٩٨)؛ حيث يأكلون ذلك هناك، ويقرأون الفاتحة ويعودون، (٩٩).

ونترك الجزء الشمالى من الصحراء الغربية منطلقين تجاه الجنوب، حيث واحة باريس بالوحدات الخارجة واحة القصر بالوحدات الداخلة. وتتشابه الحياة الاقتصادية فى باريس والقصر مع الحياة الاقتصادية فى سيوة والجارة، حيث تقوم اقتصادياتهما على الزراعة، وإن كان يوجد تنوع فى الحاصلات الزراعية بجوار النخيل، والأرض أخصب والمياه أعزب، واحتكاك واحتى باريس والقصر عادة بأهل الصعيد الذين يفدون هناك للعمل والإقامة، حيث أنشئت لهم قرى جديدة خاصة بالخارجة، بالإضافة إلى وجود نسبة كبيرة منهم تعمل بالقاهرة، ونسبة أقل بمدن الصعيد.

وهنا فى باريس، التى تقع على خط واحد من كوم أمبو بأسوان، تذكر السيدة أم عمر: «أن عملية الطهور كانت تتم وعمر الولد يتراوح بين خمس سنوات وعشر سنوات، والاحتفال بهذه المناسبة قاصر على الولد. أما البنات، فليس لها احتفال لدرجة أن الجيران والأب والإخوة لا يعرفون بموعد طهارتها.

ويبدأ الإعداد للطهور قبل العملية بثلاثة أو أربعة أيام، فيجهزون الغلة، حيث تغسل وتغريل وتطحن. وتذهب أفراد مخصوصة معروفون لجمع الحطب، استعداداً للخبيز والطبخ



مقابل إعطائهم غذاءهم، ويسمونه (الزودة). وعندما يحضرون، يقولون: (أوين الخطابية)، أى أن الخطابية وصلت. وعندما تصل الخطابية بالخطب تخرج النساء وتقف أمام الباب مزعردة، ويخطف البعض أعواداً من الخطب، تفاولاً بأن يحدث لهم فرح قريب، أو لكى يأتيه الفرح. ويتناول الخطابية الغذاء، ويكون عادة شعيرية وبلح، ويأخذ كل واحد منهم كعكتين، ويسمى المعلوم.

ويبدأ خبز العيش فى اليوم التالى لجمع الخطب، وثالث يوم يطبخون، حيث تحضر النساء للمساعدة، وتحضر معها عيش، وينبح أهل العريس - وهو الاسم الذى يطلق على الولد - جدياً أو أكثر أو خروفاً أو أى شىء، حسب المقدرة. ويدعى الأهل والجيران، حيث يقدمون النقود، فممنهم من يقدم نقوداً أو قدراً من القمح أو الأرز أو اللحم، والنساء يقدمن الشاي والسكر والأرز والقمح والخبز.

ويبدأ تناول الطعام من حوالى الساعة العاشرة صباحاً حتى الساعة الثالثة بعد الظهر، وبعد ذلك تتناول السيدات الغذاء. ومن يقومون بخدمة الرجال هم أنفسهم من يقومون بخدمة الحريم، وهم عادة من أهل العريس. وفى أثناء ذلك، يكون والد العريس (المطهر) واقفاً يرفع عملية توزيع الطعام، فإذا نقص طبق أو صنف أمام أحد، طالب بمثله.

وبعد صلاة المغرب، يحضر الرجال الذين لم يحضروا فى فترة الصباح. وبعد العشاء، تحضر النساء ممن لم يتناولن الطعام قبل ذلك.

وفى المساء بعد صلاة العشاء، يقام مولد، حيث يحضر المولدية للإنشاد وقراءة المولد الذى سبق ذكر تفاصيله، ويشارك الحاضرون فى هذا.

وفى هذا اليوم - ويسمى يوم الجلسة - يعصف (١٠٠) الجلباب الحرير من الأكمام والذيل، ولا بد أن يكون الجلباب أبيض اللون، ويطلق على الجلباب اسم (الرومية)، ولا يعرف سبب إطلاق هذا الاسم، كما تحنى يدا العريس وقدماه صباح اليوم التالى، ويسمى يوم المدة فيطبخ عدس ويخبز فطير (١٠١)، كما تحضر المدعووات فطائر (١٠٢) معهن، ويحضر العراصة (١٠٣)، لتناول الغذاء.

وفى العصر، يركب العريس حماراً (١٠٤)، ويرتدى المطهر جلبابه الأبيض المعصفر (الرومية) وعقد مشاهرة ملصوم من خرز يحضره من الجبل اسمه «كفرى»؛ وذلك حتى لا يسهل الولد؛ أى لا يمرض، ولكى يطيب جرحه سريعاً، ولمنع الحسد، ويمسك بيده غصناً أخضر من شجر الليمون (١٠٥).

وتبدأ الدورة، فيلفون القرية من اليمين بالغناء والطبل والزمير، وزغاريد النساء اللائى يتخذن أماكنهن خلف الجميع بعد العريس والعراصة والرجال. ويقف هذا الموكب أمام كل بيت؛ حيث يقدم لهم أهل البيت التحية التى هى قمح أو ذرة أو بلح وغير ذلك. والبعض يقدم لهم الشاي، والآخر ينثر عليهم البلح والملبس والقول السوداني. وبعد انتهاء الدورة، يعودون إلى المنزل، ولا تذهب هذه اللفة لزيارة ولى، أو مقام، للتبرك به.

ويحضر الحلاق إلى المنزل، ومعه غالباً أربع قفاف كل قفة لصنف من الحبوب التالية: القمح والذرة والشعير والبلح. ويبدأ الحلاق بالخلافة على المطاهر فيقول مثلاً: «خلف الله عليك يا أحمد وفلان بيصبح عليك بخير»، وهكذا، وينقط الحاضرون الحلاق بالنقود والحبوب، وذلك بين الغناء والطبل الآتى صوته من عند الحريم، حيث تكون أم العريس وأخواته مرتديات أزهى ملابسهن، متحليات بما عندهن من ذهب وفضة ولا بد من حضور الأقارب.

وبعد الخلافة يقوم الحلاق بمطاهرة (١٠٦) الولد. ويمكن أن تتم عملية المطاهرة لأكثر من ولد، وعادة ما تتم عملية القطع، كما تسمى هناك، ساعة الغروب.

وتدفن القلفة تحت نخلة، ليكون باسقا مثل النخيل أو عند صائغ؛ ليكون ثرياً مثله، أو عند مدرسة، ليكون محباً للعلم، أو تدفن تحت زير أو بلاص ماء؛ اعتقاداً بأن ذلك يبرد الجرح، وهناك من يعلقها فى رقبتها مع عقد المشاهدة؛ حتى لا يصاب بالعين. وعادة ما يهب له أحد أجداده لأبيه أو لأمه نخلة بلح أو زمن فى عين مياه؛ حيث إن الملكية فى باريس للمياه، وليست للأرض (١٠٧).

وتذكر السيدة حامدة ساسة، من المكس القبلى؛ إحدى عزب باريس (١٠٨)، أنهم كانوا على حد تعبيرها: «تذبح له ذبايح ونغنى عليه ونأخذ ثلاث شهور واحنا نخبط العرس وننقد عليه. والله أنا كان معايا واد (ولد) ثلاث شهور يهل الهلال والفرح يدق وده قبل المطاهرة. ونسيع لهم ساعة ما يتم سبع تيام تعمل لهم سبوع ونعمل لهم ليلة فرح بعد الطهور كمان ده زمان كما نرسل لأهل العريس (المطاهر) فطير وعيش وشاي وسكر وحلاوة وكل ده قاعد (مستمر) بس الفطير اللى بطل ماحدث (لا يوجد أحد) له مقدرة ع الفطير (١٠٩).

«والآن، لم يعد الاحتفال بالطهور يأخذ هذا الشكل الاحتفالى حيث يقوم الطبيب بعملية الختان غالباً، وإن كان هناك احتفال، فيكون قاصراً على الأهل. ولازال الناس إلى

مرددون : ازعق ياعلى من على المجدية .

مؤدى : واحلف ياعلى ماخذ إلا شاشه .

ولا ولا الجنيه الأخضر ولا فتحه راسه .

ولا القفاف معبية ومحنية (١١١) مملوءة (محلة) .

واحتفالات الطهور بالقصر (١١٢) ، تشبه إلى حد كبير مثيلتها في باريس . وكان موعد الطهور غالباً ما يكون مصاحباً لعيد الضحية .

وكانت عملية الطهور تتم بأن يجلس الولد على ماجور (١١٣) ، يوضع مقلوباً وتحت فرخه ، يأخذها الحلاق بعد إتمام عملية الطهور ، ويؤتى بوعاء فخار كبير ، يملأ بالمياه ، ويلقى الحاضرون بقطع نقود معدنية فيه نقوطاً للمزين .

وفي القصر أحياناً ، ينذر لو عاش الولد ليوم طهوره ، أن يأخذه أبوه ، ليزور مقام الشيخ فلان ، وفعلأ بعد الطهور يقومون بزيارة مقام الشيخ ، ويحنون حوائط المقام بالحنة ، ويطلقون البخور داخله وحوله .

ويجدر بنا أن نذكر كيفية إجراء عملية الطهور : يضع المزين على الجزء الذى سيقطع علامة بقلم كويبا . ويدفع ثمرة الولد للداخل بقطعة خشب ناعمة كالمورد ، ويشد الجلد للخارج ، ويأخذ علامة بالكويبا على المسافة البعيدة عن الثمرة حتى لا يقطع الثمرة . وبعد أخذ العلامة ، يحضر المقص أو المويى ويقطع هذا الجزء ويوضع في شادوفة (١١٤) مملوءة بالطين أو الرمل ، ويدفن أهل الطفل قطعة الجلد فيها ، ويرونها بالماء ، أو تدفن تحت جرة المياه في الطين ، اعتقاداً بأن دفنها في الطين يخفف الألم (١١٥) .

وبالنسبة إلى البنات ، فالتى تتولى طهارتها ، هي الداية ، ولا يحضر الرجال ، أو حتى والد البنت هذه العملية ، حيث تتم في سرية ، وتنقط الداية بالطريقة السابقة نفسها ، ومن السيدات فقط . ويكون عمر البنت عند الطهارة أربع أو خمس سنوات ، ومن الأغاني التى تغنى في تلك المناسبة في القصر :

طاهر يامزين واوعى تبكيه

ده عزيز على أمه يارب خليه

طاهر يامزين وعدتك مفروطة (أى خارج الكيس - أمامه)

طاهر يامزين وخذ الفوطة .

وكان عصر عيد الأضحى من الأيام المفضلة للختان ، فتتم دعوة الأهل والأقارب والمزين على الطعام . وغالباً ما يكون هناك ذبيحة في ذلك اليوم .

الآن ترسل هداياها السابقة ما عدا الفطير ، لأنه لم تعد هناك مقدرة على عمل الفطائر . كذلك كانت عملية الطهور ، يمكن أن تتم لمجموعة من الأولاد في يوم واحد ، والآن أصبحت فردية . وهناك بعض الأفراد القلائل الذين يحتفلون بالطهور «بنفس الشكل القديم إلى حد ما ، وإن كان لا يستغرق هذا الزمن الاحتفالي ، ولكن يمكن أن تكون هناك دورة حول القرية وغناء وخلافة وقلة مشاركة» (١١٠) .

ومن الأغاني التى تغنى للمظاهر في باريس :

المؤدى : دخل المعلم دارى موسى دهب رنان

المرددون : دخل المعلم دارى موسى دهب رنان

المؤدى : دخل المعلم عشية لابس ملابس حجية ياعريسنا هات الطبلية وطلع الشاى للحطار (الذين حضروا) .

المرددون : دخل المعلم دارى موسى دهب رنان .

المؤدى : دخل المعلم فى الصباح واحنا ناويين الأفراح .

يا عروسة هات المفتاح وافتحي الباب للعالى .

المرددون : دخل المعلم دارى موسى دهب رنان .

المؤدى : وأمه قاعده ومتكية ولايسة الحلق أبو مية (متكنة) مائة جنيه .

وأبوه شاييل الصينية يفرق شربات الغالى .

وأيضاً :

مؤدى : يأمه افتحى بابنا خليه يجينا الهوا .

مرددون : يأمه افتحى بابنا خليه يجينا الهوا .

مؤدى : فتحت باب الرسول وطلعت فيه البخور .

داخل المعلم يقول اجرح وارش الدوا .

مرددون : يأمه افتحى بابنا خليه يجينا الهوا .

مؤدى : دخل المعلم يقول خلى الخيات دول سوا

(الإخوة)

دخل المعلم يقول خلى الشقايق سوا (الأشقاء) .

وفى أثناء خلافة المزين على العريس (المظاهر) ، يغنى بعض الأغاني ، منها :

مؤدى : ازعق ياعلى من على المجدية (نوع من النخيل ذو ارتفاع عال) .



ويلبس المطاهر جلباباً أبيض مرسوماً عليه بالخيط الملون أشكالاً مثل الجمل والنخيل. وفي أثناء العملية، تصدح أرجاء المنزل بالغناء والطبل والزغاريد. وينقط المزين بالنقود من المدعوين، بالإضافة إلى أخذه للأجر المتفق عليه، وأيضاً قطعة من القماش وقطعة صابون أو أكثر، أو أى شيء من هذا القبيل. وتدفن القلفة فى طينة باردة؛ اعتقاداً بأن وضعها فى الطين البارد يجعل الجرح بارداً، ولا يؤلم الطفل.

والآن، بعد أن انتشرت الوحدات الصحية، اختفى دور المزين، أو كاد. واختفت معه غالباً تلك المظاهر المصاحبة للختان (١١٦).

وبعد هذا التجوال، آن لنا أن نلقى عصا التسيار، ونجلس لنعيد قراءة وتأمل ما تلمسته تلك العصا التى قادت خطانا، متنقلة بنا خلال الزمان، وعبر عصور التاريخ. ولم تكنف بذلك؛ بل قادتنا بين قرى مصر وواحاتها، لنرى ما كان، وما هو كائن.

كل هذا أتاح لنا أن نقف على البدايات التقريبية لإجراءات عملية الختان، والأسباب التى أوجدته، وما كفل لها الاستمرار طوال حقبة التاريخ. وتعرفنا أيضاً على الممارسات الاحتفالية التى صاحبت إجراء هذه العملية، وكيفية احتفال المصريين به، والمعتقدات المتعلقة به، وأيضاً أسباب اختفاء تلك الممارسات الاحتفالية. وكان هناك أيضاً ما نختلف معه، وما نتفق عليه. ولنبداً من البداية، لكى نجمع حصاد تلك الرحلة.

يرى البعض أن الختان قربان لآلهة الخصوبة، والبعض يرى أنه اختبار المقدرة على احتمال الألم، وآخرون يرون أنه تمييز اجتماعى للمختونين عن غيرهم، وأن المختون يتجنب الخطر الكامن فى مباشرة العملية الجنسية بالتضحية بجزء فى سبيل الكل، كما يرى طلاب التحليل النفسى الذين يطبقون تكنيكهم على الأنثروبولوجيا أن الختان انعكاس لعقدة الخوف من الخصاء الموجودة فى الباطن (١١٧). وآخرون يرون أنه نوع من أنواع العبادة الدموية التى كان يقدمها الإنسان إلى أربابه، وتعد أهم جزء من العبادات فى الديانات القديمة، فقطع جزء من البدن، وإسالة الدم منه، تضحية ذات شأن خطير فى عرف أناس ذلك العهد (١١٨). ويبدو أن تلك الأفكار تداولها الكتاب، ومما ذكر عند البعض، أن الختان عند بنى إسرائيل، يمثل نوعاً من أنواع القرابين (١١٩).

وجدير بالذكر، أننا لم نجد فى ثنايا التاريخ المصرى ما يفيد بأن الختان كان يجرى لسبب من الأسباب السابقة، وأيضاً فيما وقع بين أيدينا من عادات الختان لدى بعض الشعوب.

ولكن، هناك من يميل إلى وضع تفسير أسطورى أو نفسى غير معقول لكل عادة أو ممارسة، معتقدين أنه لا بد من تفسير أية ظاهرة تفسيراً أسطورياً، والأمر أبسط من ذلك بكثير، فالإنسان إذا توصل إلى ممارسة أو عادة نافعة له، أخذ بها، وصارت فى سياق حياته، دون حاجة إلى تفسير أو تبرير، وربما كان ما ذكر سابقاً موجوداً عند بعض القبائل، ولكن لا يجب أن نعهم ما يحدث فى بعض القبائل على شعوب بأكملها.

وقد ورد فى معجم فونك «أن الأساطير والحكايات الخاصة بالختان نادرة، حتى أن الحكايات التى تتناول أصله لم تصلنا بكثرة» (١٢٠). وهذا دليل على أن الختان كان أمراً عادياً، وليس ظاهرة غير عادية حتى تتناوله الأساطير.

ففى تاريخ مصر القديمة، على سبيل المثال، لم نجد كلمات تدون أو رسوماً جدارية تصور احتفالات الختان، بخلاف بعض الموضوعات الأخرى التى كثر تناولها، مثل الزواج والحصاد وغير ذلك، مما يدل على أنه لم توجد احتفالات لتلك العملية، فضلاً عن عدم مصاحبة طقوس قربانية لها. وهذا مؤشر على أن الختان فى مصر القديمة كان أمراً عادياً مألوفاً، لم يصاحبه أى احتفال، كاحتفالات التى تصاحب ميلاد الأطفال على سبيل المثال.

ويلاحظ، من سياق البحث التاريخى، أن الاحتفال بختان المولود لم يمارس إلا بعد أن أقرته الديانات السماوية، وألزمته به عبادها.

ويرى الدكتور محمد محفوظ «أن السبب الرئيسى لوجود الختان هو أنه عند سن البلوغ يحدث تماس جنسى لا يمكن السيطرة عليه، سواء بالعامل النفسى أو العقلى أو الدينى، وكانت النتيجة أن عمدت المجتمعات البشرية إلى إخفاء جذوة الرغبة فى الجنس قبل سن البلوغ، حتى يمكنهم السيطرة على هذه الرغبة؛ لكى يتماشوا مع تعاليم الدين.

وإذا رسم خط بيانى لسن البلوغ، فس نجد أن الطفل فى المناطق الحارة يبلغ هذه السن مبكراً عنه فى المناطق الباردة. لذلك، يرجح أن عملية الختان نشأت فى المناطق الحارة، خاصة إفريقيا، ومنها انتشرت إلى المناطق الباردة، ويربط الدكتور محفوظ بين حزام العفة فى أوروبا العصور الوسطى، والختان فى الشرق (١٢١)، ومعنى ذلك أن حزام العفة كان يقوم بالوظيفة التى يقوم بها الختان.

ومن الواضح أن الختان نشأ أولاً، باعتباره عادة ثبتت فائدتها للصحة العامة والحياة الاجتماعية والأخلاقية،



وبالتأكيد، توصل إليه البشر بعد تجارب وملاحظات عدة متكررة، حتى اقتنعوا بأهميته، واستغرق هذا قروناً كثيرة.

وكما هو ثابت تاريخياً، فقد عرف في مصر القديمة، ثم أخذهم الفينيقيون والسوريون كما ذكر هيرودت (١٢٢). ولما كانت تلك الممارسة مفيدة من النواحي الصحية والأخلاقية، فقد أقرتها الديانات السماوية؛ ولذلك صار الاحتفال بها.

ولا نتفق مع الدكتور عبد الحميد يونس في اعتباره الختان اختباراً للقدرة على تحمل الألم (١٢٣)، ولكن يمكن اعتبار أن الختان - خاصة في مرحلة سنية متأخرة - فرصة لإظهار الرجولة والمقدرة على تحمل الألم (١٢٤). فهو لا يجرى باعتباره اختباراً، ولكنه أمر لازم، كما ينتهز البعض فرصة إجراء الختان، ليحاول إكساب الطفل ميزة عدم الخوف من أحد، ورد ما يعتبره اعتداء - وهو عملية الختان - فيقذف الحلاق بببضة، تعطى له، كما عند عرب مطروح.

ولا نستطيع أن نذهب مع دى شابرول في مقولته بأن «الختان يعتبر نهاية مرحلة الطفولة»، خاصة أنه ليست هناك سن معينة لإجراءات تلك العملية، التي يمكن أن تتم في الأيام الأولى، أو في أية سن من عمر الولد، أو حتى بعد العاشرة (١٢٥). والاختلاف في سن الختن يوجد في القرية الواحدة؛ بل في المنزل الواحد، حيث تختلف السن التي تجرى فيها تلك العملية بين الإخوة، حسبما يراه رب الأسرة.

وليست هناك شواهد يقينية عن الذي يحكم سن إجراء عملية الختان؛ ففي البحث الميداني، نجد أن طفلاً قد ختن، وهو في الثالثة، وختن أخوه، وهو في السابعة.

ولكن هناك مناسبات تتم فيها تلك العملية، استجابة للبركة واستبشاراً، فيمكن أن تتم أثناء مولد لولى من أولياء الله بالمنطقة، أو في مولد أحد الأولياء المشهورين، كالحسين والسيد البدوي أو مولد لأحد القديسين، كماري جرجس، أو الست دميانه بكفر الشيخ.

كما تتم أثناء مناسبات زواج أحد أفراد الأسرة، أو في أحد الأعياد أو المناسبات الدينية. وفي هذه الحالة، غالباً ما يكون الغرض منها خفض النفقات لما هو موجود أساساً من طعام في هذه المناسبة.

ويلاحظ أن موعد الختان في المدينة غير ثابت؛ فواضح أنه يجرى في أي وقت، ولكن في الريف، أجمعت الأغلبية على أنه يجرى في شهر سبتمبر بعد فيضان النيل، فلماذا بعد

فيضان النيل؟ تعددت الإجابة، فهناك من أجاب بأنه عندما تميل مياه النيل للحمرة يطيب الجرح سريعاً، والبعض أجاب بأن الجو يصبح قليل الحرارة وأكثر برودة من أغسطس، وهذا يجعل الجرح يشفى سريعاً. أما ليدر، فقد ذكر أن الختان كان يجرى في سبتمبر يعد موسم الحصاد، حيث تتوفر النقود.

وبالنظر إلى أحوال الفلاحين في شهر سبتمبر، نجد أن الفيضان يكون قد بدأ قبل أسابيع، وأن الفلاح انتهى تقريباً من تذرية القمح، والذرة لازالت في الحقول وكذلك القطن، حيث يجمع في شهر أكتوبر، وهذه هي الحاصلات الرئيسية له.

ومن المعروف أن القمح ليس محصولاً نقدياً بالنسبة إلى فلاح ذلك الزمان، أو الآن، حيث كان يخزن أكثره للاستهلاك. أما المحصول النقدي للفلاح، فكان القطن.

وما ذكر عن اعتقاد المصريين في مياه الفيضان وخواصها وطراوة الجو، ربما يكون هذا ما ثبت في أذهانهم ووقر في صدورهم، دون تمحيص عن الأسباب الحقيقية، أو هو التفسير الأسهل إليهم.

ولكننا نرى أن أفضلية شهر سبتمبر لإجراء الختان، ترجع إلى أن الفلاح ليس لديه عمل كاف في ذلك الوقت، والفراغ أصبح أكثر، هذا عن فلاح الوجه البحري، أما فلاح الصعيد أو الوجه القبلي، فالأرض قد غمرتها المياه ولا عمل له تقريباً.

وبخصوص برودة الجو في سبتمبر، فهناك أشهر أشد برودة، والبرد أصلح للجرح فعلاً. فلماذا لا تتم في تلك الشهور الباردة؟ ذلك لأن الليل طويل وبارد في تلك الشهور، بالإضافة إلى عدم وجود كهرباء في ذلك الحين والتي تشجع على السهر، أما في الصيف، فحرارة الجو تجعل السهر يمتد خارج الدور وأمامها.

من هذا، نجد أن الذي جعل شهر سبتمبر موعداً مفضلاً للختان، هو الفراغ الذي كان يلم بالفلاح وعدم وجود عمل لديه في تلك الفترة وقبل انشغاله بجمع القطن؛ إذ يمكننا القول إن فراغ الفلاح، هو الذي تحكم في موعد إجراء عملية الختان.

وكان الاحتفال يتم قبل الختان في بعض المناطق، وبعد الختان في مناطق أخرى، وتتحكم مكانة الولد، إذا كان هو الأول أو بعد أخوة بنات، أو بعد طول انتظار، في ثراء الاحتفال. وغنى عن الذكر أن ثراء الاحتفال يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحالة الأسرة المادية ومكانتها الاجتماعية؛ فكلما زاد ثراء الأسرة، كلما كان الاحتفال باذخاً، والعكس صحيح. وطبعاً هناك حالات لا ينطبق عليها ذلك كثرياً بخیل، أو فقير سفيه.

وتختلف مدة الاحتفال بالختان من منطقة لأخرى، ففي بعض المناطق، تستمر يوماً، وفي مناطق أخرى، تستمر أكثر من يوم، وربما تصل إلى شهور، كما كان يحدث في المكس القبلي بالخارجة.

ويلاحظ أن مدة الاحتفال تزيد كلما زاد الفراغ، كالوحدات في الصحراء، بالإضافة إلى العزلة إلى حد ما.

ومن هنا، يمكننا القول بأن تلك الاحتفالات، هي ثقافة من ثقافات وقت الفراغ، كالألعاب والمسابقات وغيرها؛ فوقت الفراغ يلعب دوراً مهماً في تكوين المأثور.

وبخلاف الاحتفال بسبوع الطفل، نجد هنا أن الختان يمكن أن يجرى لمجموعة من الأطفال في وقت واحد، ويحتفل بهم جميعاً مرة واحدة (١٢٦)، فالعنصر الحاكم هنا هو الرغبة، بخلاف السبوع الذي يحكم موعده تاريخ الميلاد.

وظاهرة جماعية الختان، أخذ بها بعض الحكام والكبراء في فترات تاريخية مختلفة، حيث كانوا يدعون الناس إلى ختان أطفالهم مع طفلهم على نفقة الداعي، الذي يقدم الطعام والشراب للكافة، بالإضافة إلى إجراء الختان. وهذا فعل ظاهره على ما يبدو العطف والتصدق على أفراد الشعب وباطنه، محاولة كسب الرأي العام والدعاية في ذلك الوقت.

كما انتهز البعض هذه المناسبة، لإيفاء نذر أو العطف على الفقراء والمساكين بإطعامهم، حيث يرسل الطعام إلى مقامات الأولياء، لكي يتناوله هؤلاء وغيرهم.

كذلك نلاحظ أن الاحتفال قاصر على الذكور دون الإناث؛ فختان الإناث يتم سرّاً، لدرجة أن بعض الرواة يذكر أن والد البنت لا يعلم بختانها. ويبدو أن هذا راجع إلى الاعتقاد السائد لدى الكافة بأهمية الذكر عن البنت، وهذه الأهمية تعود إلى أسباب عدة، منها أن الذكر قوة مضافة إلى قوة العمل الاقتصادي، والذكر أيضاً عزوة، وكذلك، فالذكر هو الذي سيحمل اسم العائلة، كما أنه سيحافظ على الأملاك، سواء زراعية أو عقارية داخل الأسرة.

وتؤكد لنا الممارسات التي تصاحب الختان، هلع المصريين من الحسد وخوفهم منه، ولذلك تتعدد الإجراءات الوقائية التي يتخذونها، لمنع هذا الشر غير المنظور. وسيد هذه الإجراءات في هذه المناسبة وغيرها، هو الملح الذي يستخدم لمنع العين الشريرة الحاسدة، وذلك بالنثر، حتى يحجب عن تلك العين الأشياء التي يخاف عليها من الحسد. وتكثر الأقوال الشعبية التي تشير إلى وظيفة الملح في المعتقد الشعبي مثل: «حصوة

في عين اللي ما يصلى على النبي»، وفي الأغنية الشعبية: «يا أم المطاهر رشى الملح سبع مرات»، ويبدو أن هذا المفهوم جاء من أن الملح مادة حافظة، وأنه حاذق، فبوضعه أمام العين الحاسدة، يحجب عنها ما لا يرد له أن يحسد.

كذلك عدم إجراء احتفال الختان إلا في ثالث يوم أو سابع يوم، بعد أن تتم عملية الختان التي تجرى سرّاً، وأيضاً قلفة المطهر، تعلق له في كفه أو تدفن في مكان بعيد، أو تحت نخلة، لينمو الطفل باسماً مثلها، أو تدفن عند دكان صائغ ليصبح ثرياً مثله.

ويجدر بنا أن نلاحظ أنه في حفل سبوع المولود، يلف بالمولود داخل المنزل، لكي يتعرف على المنزل، ولكن في حفل الختان الذي يتم للطفل، وهو أكبر سناً، يزف الطفل حول القرية أو حول الناحية، ويبدو أن ذلك إعلان عن أن هذا الطفل قد انضم إلى الجماعة في الناحية، ولكي يتعرف على ما حوله، ويعرفونه أيضاً.

ولا يقوم بختان الطفل أى حلاق في القرية، ولكنه حلاق مخصوص اكتسب شهرته من مهارته، وكان يطلق عليه حلاق الصحة، فهو الذي يختن أطفال القرية (مسلميتها ومسيحيها) ويحقن المرضى، وربما يوجد حلاق آخر معه، ولكن ليس كل حلاق القرية يقومون بإجراء هذه العملية.

يدفعنا ذلك إلى القول بأن الممارسة من ختان واحتفال مصاحب له، تؤكد تشابهها لدى كل من المسلمين والمسيحيين، ويرجع ذلك إلى أن النبع الذي استقى منه المصريون ثقافتهم، كان نبعاً واحداً.

فبرغم أن تعاليم الديانة المسيحية تحتم ختن الطفل قبل التعميد الذي هو عادة يتم في عمر أربعين يوماً، فإنه جرت العادة على أن يتم ختن الطفل في سن الرابعة أو الخامسة، كما كان يحدث قديماً، وقد قال مصري مسيحي: العادة تعلق على كل شيء.

أيضاً نجد وحدة تلك الممارسة في جميع مناطق مصر المتباينة جغرافياً، والاختلاف فقط في بعض مظاهر الاحتفال ويوم الاحتفال، هل هو يوم الختن، أم قبله، أم ثالث يوم، أم سابع يوم؟ ويرجع ذلك غالباً إلى عرف سنه أحد الأفراد في فترة سابقة، وأخذ به الكل بعد ذلك.

والأمر اللافت للنظر، هو لون الزى الذي يرتديه المطهر وهو اللون الأبيض؛ حيث يعم هذا اللون أو انتشاره بهذه الكيفية. والسبب الذي قاله أحد الرواة، هو أن اللون الأبيض



ولنتأمل، تاريخياً، فى مقولة أن الإنسان لم يعد لديه وقت ليحتفل بمناسبة؛ حيث لم يتبق من احتفالات مصر، سوى الاحتفال بالزواج واندثرت باقى الاحتفالات، برغم ما فى هذه الاحتفالات من فائدة فى توطيد الصلة بين أفراد المجتمع الواحد؛ حيث يمد كل منهم يد العون للآخر فى تلك المناسبات؛ وبذلك، كان المجتمع كتلة واحدة، عكس الآن، حيث أصبح كل فرد جزيرة منعزلة بذاتها.

أما عن وقت الفراغ، فنرى أنه الآن أكثر من ذى قبل. وإذا حاولنا أن نَعقد مقارنة بين حاصل وقت الفراغ فى العصور القديمة والآن، على سبيل المثال، فإننا سوف نخرج بالحقيقة التالية:

امتثلت أوقات الفراغ لدى المصرى القديم، وهى التى تعقب الفِيسانات بالاحتفالات؛ بل إن الحضارة المعمارية التى نشأت فى ذلك الوقت، يمكن أن نسميها حضارة وقت الفراغ، فالأهرامات والمعابد الضخمة جميعها بنيت فى وقت فراغ المصرى؛ بل يمكننا الذهاب فى القول إلى أن سمو الديانات المصرية القديمة، ووصولها إلى الوحدانية، إنما هو نتيجة التأمل الذى لا بد أنه حدث فى فترة الفراغ.

والآن، أصبح المصرى عاجزاً حتى عن أن يفرح، ويحتفل وينتج، وأهمل كل عاداته، تاركاً نفسه فريسة سهلة لثقافة الديسكو والهامبورجر، التى تهدف إلى تدمير الشخصية الوطنية ليس للمصرى فقط، ولكنها موجهة إلى كل شعوب العالم. وهذا هو الاستعمار الجديد، فلنحذر منه بالتمسك بالعادات والتقاليد ولنحاول إحياء ما اندثر منها وكان مفيداً.

يجعل المطهر معروفاً بين الأطفال، فلا يمسه أحد حتى لا يضار. ولكن إذا بحثنا عن سر اللون الأبيض فى التراث المصرى، فسوف نجد أنه اللون الذى يتفاعل به، مثل عبارة «ربنا يخليها سنة بيضة عليك»، وأيضاً عند التحية «نهارك أبيض». وكذلك هو لون ملابس الحجيج، وهو ذاهب ليتطهر من ذنوبه. وهو لون زى الخير فى الحلم «رأيت له لابس أبيض فى أبيض»، وهو لون فستان العروس فى يوم زفافها.

ولكن، ماذا عن احتفالات الختان الآن؟ فى واقع الأمر إن هذا المظهر الاحتفالى الذى عاش بيننا أكثر من ألف عام، قد اختفى تقريباً منذ حوالى عشرين عاماً، فلم يعد يحتفل به أحد إلا نادراً، خاصة فى مناسبات الموالد.

وإذا تساءلنا عن سبب اختفاء هذا التراث، جاءت الإجابة بأنه لم يعد هناك وقت لهذا، وأصبح الإنسان مشغولاً طوال اليوم. وطبعاً هذه إجابة خادعة؛ لأن وقت الفراغ الآن أكثر من ذى قبل، كما هو ثابت من الإحصائيات العالمية، حيث لا يعمل الإنسان فى مصر، سوى سبع وعشرين دقيقة فى اليوم فقط. ناهيك عن اكتظاظ المقاهى، وازدحام الشوارع طوال اليوم تقريباً، ولكن أين الحقيقة؟

تكمُن الحقيقة بصفة أساسية فى أجهزة الإعلام التى أصبحت تجذب الناس من حولها، وتبت قيماً وعادات غريبة عن الثقافة المصرية، محاولةً خلع جذور الإنسان المصرى، وتعريته من ثقافته التى عاشت وتوحدت معه آلاف السنين. ولا يعنى ذلك أن كل الميراث الثقافى نافع؛ ولكن هناك بعض العادات السيئة التى يجب أن نتخلص منها، وأن نؤكد فى الوقت نفسه على العادات المفيدة؛ فثعب بلا تراث، شعب بلا هوية.

## الهوامش

- (١) يوجد بالمتحف المصرى بالقاعة السفلى بالخزانة الواقعة فى الجانب القبلى، رقم ١٦٣.
- (٢) وزارة الثقافة، تاريخ الحضارة المصرية، العصر الفرعونى، مج ١ مصر، بدون تاريخ، ص ٥٣٤.
- (٣) د. عبد العزيز صالح، التربية والتعليم بمصر القديمة، مصر ١٩٦٦، ص ص ٥٢ - ٥٣.
- (٤) هيردوت، هيردوت يتحدث عن مصر، ترجمة: دكتور محمد صقر خفاجة، مصر ١٩٨٧ ص. ص ١٢٤، ٢٢٠.
- (٥) الغرلة هى الجلدة التى تقطع عند الختان.
- (٦) سوزان السعيد يوسف، الطقوس الدينية والاجتماعية فى الفولكلور اليهودى القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٨، ص ٢٦١.
- (٧) د. محمد الهوارى، الختان فى اليهودية والمسيحية والإسلام، القاهرة ١٩٨٧، ص. ص ٣١ - ٣٢.
- (٨) د. ألفرد محمد جلال، العقيدة الدينية والنظم التشريعية عند اليهود كما يصورها العهد القديم، مصر ١٩٧٤، ص ٦٤.
- (٩) يوم السبت فى الأيام المقدسة عند اليهود، التى لا يقدمون على عمل فيها.

(١٠) د. محمد الهوارى، المرجع السابق، ص ٤٢ - ٤٤.

(١١) The Universal Jewish Encyclopedia. Vol 3. Ktav Publishing House, INC. NEW York. 1969.p.p.214 - 216.

(١٢) يلاحظ أنه فى احتفالات سبوع المولود فى مصر، يوضع سكين تحت رأس المولود فى بعض المناطق، وأيضاً أثناء تخطية الأم للغربال تمسك إحداهن بسكين فى يدها، وتقايل الأم فى الاتجاه المضاد لتخطيتها، وهكذا، حتى تتم السبع تخطيات. لمزيد من التفاصيل، شوقى عبد القوى، السبوع، المستعرب، بوابست ١٩٩٣.

(١٣) سوزان السعيد يوسف، المرجع نفسه، ص ٢٦٦.

(١٤) السيناوج هو المعبد اليهودى، ومعروف أن وثائق الجينيذا، وجدت فى السيناوج بمصر القديمة.

(١٥) د. محمد الهوارى، المرجع نفسه، ص ٥٢.

(١٦) السنديك: هو من يضع الطفل على ركبتيه.

(١٧) رابى يهوذا الحسدى: الحسديون هم المتدينون المتصوفة.

(١٨) سوزان السعيد يوسف، المرجع نفسه، ص ٢٦٦.

(١٩) المرجع السابق، ص ٢٦٦، ٢٦٧.

ولمزيد من التفاصيل، محمد الهوارى، الختان فى اليهودية والمسيحية والإسلام، مصر ١٩٨٧. سوزان السعيد يوسف، الطقوس الدينية والاجتماعية فى الفولكلور اليهودى فى العهد القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٨.

(٢٠) محمد الهوارى، المرجع السابق، ص ٦٨ - ٧٤.

(٢١) المرجع السابق، ص ٦٨ - ٧٤.

(٢٢) محمد الهوارى، المرجع نفسه، ص ٨٤.

(٢٣) أعياد المسيحيين الصغار سبعة: أولها «عيد الختان» ويحل فى سادس بؤونة. وفى ثامن أمشير، يحتفل المسيحيون بعيد الأربعين، احتفالاً بذكرى مباركة الكاهن سمعان للسيد المسيح عليه السلام فى الهيكل بعد أربعين يوماً من مولده. وثالث الأعياد الصغار، هو خميس العهد (خمس العدى) وهو قبل الفصح بثلاثة أيام، وفى هذا اليوم، يغسل البطريك أرجل الحاضرين من النصارى، إحياء لذكرى غسل المسيح لأرجل تلاميذه، ليعلمهم التواصل. وفى هذا العيد، كانوا يطبخون العدس المصفى، والسّمك والبيض الملون ويهدونه إلى المسلمين. ورابع الأعياد سبت النور، وكان يحل قبل الفصح بيوم، ويعتقد النصارى أن النور يظهر فى هذا اليوم على مقبرة السيد المسيح، فتوقد منه كل مصابيح كنيسة القيامة. وخامس الأعياد، هو حد الحدود الذى يحل موعده فى أول أحد بعد الفطر. وسادس الأعياد، هو عيد التجلى الذى كان يحل فى الثالث عشر من مسرى، وهو اليوم الذى تجلى فيه السيد المسيح لتلاميذه. وفى سابع عشر من شهر توت كان يحل عيد الصليب احتفالاً بذكرى ظهور صليب الصليبوت. لمزيد من التفاصيل د. قاسم عبده قاسم، أهل الذمة فى مصر فى العصور الوسطى، ص ١٩٧٧.

(٢٤) قاسم عبده، المرجع السابق، ص ١٢١.

(٢٥) محمد الهوارى، المرجع نفسه، ص ٨٤ - ٨٥.

(٢٦) المرجع السابق، ص ٨٥.

(٢٧) سورة البقرة: ١٣٤.

(٢٨) د. جواد على، المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، القاهرة ١٩٨٠، ج ٤، ص ٦٥٣ - ٦٥٤.

(٢٩) يروى ابن الجوزى - فى سياق المنقول عن الأنبياء المتقدمين - ما يدل على قوة الفطنة فى قصة الخلاف بين (سارة وهاجر) زوجتي إبراهيم الخليل عليه السلام، وما انتهى إليه، فيقول: «لما رأت سارة إبراهيم قد شغف باسم إسماعيل، غارت غيرة شديدة، وحلفت لتقطع عضواً من أعضاء هاجر، فبلغ ذلك هاجر فلبست درعاً وجرت ذيلها، فهى أول نساء العالمين جرت لذيل، وإنما فعلت ذلك لتعفى أثرها فى الطريق على سارة، فقال إبراهيم هل لك خير فى أن تعفى عنها وترضى بقضاء الله عز وجل، قالت وكيف لى بما حلفت قال اخفضيها (يطلق على الختان للإناث) فتكون سنة للنساء، وتبرى يمينك، قالت أفعل فخفضت قميصت السنة للنساء بالخفض منها». فخرى حميد القصاب، الختان فى التاريخ والموروث الشعبى، التراث الشعبى، العدد الأول، ١٩٨٥، العراق، ص ١٢٣.

(٣٠) سورة النحل: ١٢٢.



(٣١) سورة البقرة: ١٣٨ .

(٣٢) للختان فوائد البيئية والصحية والأخلاقية.

أ - الختان يجلب النظافة ويحقق التزيين، ويحسن الخلقة ويعدل الشهوة.

ب - إجراء صحنى يقى صاحبه من أمراض كثيرة:

- يقطع القلفة: يتخلص المرء من الإفرازات الدهنية، ويتخلص من السيلائن الشحمى المقزز للنفس، مما يحول دون التفسخ والإنتان.

- يقطع القلفة: يتخلص المرء من خطر انحباس الحقة أثناء التمدد.

- يقلل الختان من احتمالات إصابة عضو الذكورة بالسرطان.

- ختان الطفل، فى وقت مبكر، يقيه من خطر الإصابة بسلس البول الليلى وغير هذا كثير. لمزيد من التفاصيل، انظر: محمد الهوارى، مرجع سابق، وعبد الله ناصح علوان، تربية الأولاد فى الإسلام.

- ورد فى جريدة الأخبار، الصادرة فى ٢٤ اغسطس ١٩٩٥، بالصفحة الأولى الخبر التالى: «أكد فريق من الباحثين بقيادة البروفيسر البلجيكي بيتر بيوت المسئول عن برنامج مكافحة الإيدز التابع للأمم المتحدة، أن ختان الذكور يقلل من الإصابة بفيروس الإيدز، ويمكن أن يشكل وقاية فعالة ضد هذا المرض القاتل».

(٣٣) محمد الهوارى، المرجع نفسه، ص ٩٨.

(٣٤) د. سعيد عاشور، المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، ود. قاسم عبده، دراسات فى تاريخ مصر الاجتماعى فى عصر المماليك.

(٣٥) القلقشندي (أبو العباس أحمد) ت ٨٢١هـ، صبح الأعشى فى صناعة الإنشاء، مصر ١٩٦٣ ج ٩ ص. ص ٧٤ - ٧٥.

(٣٦) النقوط: عبارة عن عطية عينية أو مالية تقدم من الأهل والأصدقاء.

(٣٧) سعيد عاشور، المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، ط ١ مصر، ١٩٦٢، ص ص ١٢٤ - ١٢٥.

(٣٨) الطهور أو الطهارة: تعنى الختان.

(٣٩) على بن سودان البشباغوى ت ٨٦٨هـ، نزهة النفوس ومضحك العيوس، مخطوط رقم ٤٧١٦ أدب، الجامعة المصرية، ورقة ٨٢، ٨١.

(٤٠) المرجع السابق، ص ١٠٨.

(٤١) وصف مصر، علماء الحملة الفرنسية، ترجمة: زهير الشايب، مج ١ طبعة ثانية ١٩٧٩ ص ص ٣٠، ٦٢، ٦٣.

(٤٢) السيد عمر مكرم كان نقيب الأشراف فى مصر.

(٤٣) الجبرتي، عجائب الآثار، الأنوار المحمدية، بدون تاريخ، ج ٤، حوادث ربيع الأول ١٢٢٤هـ، ص ١٣٠.

(٤٤) المرجع السابق، حوادث شوال ١٢٣٥، ج ٤، ص ص. ٤٤١ - ٤٤٢.

(٤٥) أى النقوط، ونص الخطبة موجود فى إدوارد ولين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، ترجمة: سهير رسوم، ١٩٩١، ص ص ٥٢٤ - ٥٢٥.

(٤٦) المرجع السابق، ص ص ٥٢٢ - ٥٢٥.

(٤٧) جمع غليون.

(٤٨) لاحظت أثناء وجودى فى سيوة (إبريل ١٩٩٤) أن الأطفال هناك يعملون عكايز من الجريد، ويركبون عليها ويسيرون بها، وهى أحد الألعاب الشائعة هناك.

(٤٩) يلاحظ أن هذا الموكب يشبه، إلى حد كبير، ما وصفه لين.

(٥٠) فى أحد أفرام النوبيين التى شاهدها بأسوان فى عام ١٩٩٢ وأثناء مشاركة الجميع فى رقصة الأراجيد، كان البعض يقوم برش الحاضرين الذين يرقصون، والذين لا يرقصون، بالعمود.

(٥١) العريف: مساعد الشيخ فى الكتاب.

(٥٢) جيزار دى نرفال، رحلة إلى الشرق، ترجمة د. كوثر عبد السلام، الدار المصرية للتأليف بدون تاريخ، ج ٢، ص ص ٣٢٨ - ٣٣٤.

(٥٣) كلوت بك، أمحة عامة إلى مصر، بدون تاريخ، ص ص ٥٦ - ٥٩.

(٥٤) يطلق عليه أهل المنطقة اللعاب.

(٥٥) يبدو أنه يقصد الرحايا، حيث إنه لم يكن هناك في الواحات طواحين في ذلك الوقت فكان يتم طحن الحبوب على الرحايا. وتطحن الرحايا حوالي ٤ كيلو خلال حوالي ثلاث ساعات. أما الطاحون فتطحن حوالي خمسة عشر كيلو خلال ساعة واحدة، فأى كمية تلك التي تطحن على الطواحين.

(٥٦) يقصد بذلك السيد البدوي.

(٥٧) يقصد بالمولد النبوي حفل يقام في كثير من المناسبات، ولا بد من إقامته في مولد النبي و ٢٧ رجب وغير هذا المناسبات الخاصة، حيث يدعو من يقيم المولد الناس على الطعام، ويحضر هؤلاء معهم هدايا مختلفة من شاي إلى سكر وغير ذلك. وبعد تناول الطعام، وعادة يكون بين المغرب والعشاء، يبدأ المولد، حيث يجلس المنشدون ومعهم طبلية كبيرة وحول المنشدين المرددون. ويبدأ المولد بقراءة الفاتحة أو بعض من آي الذكر الحكيم لمدة قصيرة، ثم يقرأ الحاضرون الفاتحة على رسول الله ﷺ ويبدأ المنشد بمدح النبي ﷺ والباقي يرد عليه وهم جلوس. وبعد الانتهاء من قصيدة الافتتاح، يقول المنشد صلوا عليه.

بعد ذلك يقوم أحد المنشدين بإنشاد نواشيع دينية وبعد النواشيع يقرأ أحد المنشدين تنزيلة (قصيدة) مثل قصة الجمل والغزالة ويتبادل المنشدون الإنشاد ولا تنشد القصيدة مرتين. وبعد ذلك يقوم المنشد الرئيسي بلأداء المولد وهي عبارة عن نثر ينشد (وتلاوات الكائنات بطوالعه السعودية...)، حتى يأتي إلى ذكر مولده الشريف فيقول: فياسادة من وقف له تعظيما على الأقدام)، ويقف عندئذ الجميع، وتنشد قصائد أخرى، وهم وقوف.

ويختتم المولد بإنشاد نثرى. ويمكن أن تقام بعد ذلك حلقة ذكر.

عبد المنعم عبد الرحمن، ٦١ سنة، مزارع، باريس شريط، رقم ١، وجه ٢، ١٩٩٣.

عثمان أحمد أبو بكر، ٥٥ سنة مأذون القصر، شريط رقم ٨، وجه ١، ٢، القصر ١٩٩٢، الجامع: شوقي عبد القوى عثمان.

(٥٨) منذورا: أى يعمل نذر للشيوخ فلان، إذا عاش حتى تتم مطاهرته.

(٥٩) استمرت طريقة الختان هكذا، حتى العقد السابع من القرن العشرين، وابتدأت في الانحسار حيث أصبح يتم عند طبيب الصحة واختفت بالتالى كثير من مظاهر الاحتفال.

(٦٠) مصطفى فهمى، أحسن الهدايات في السفر إلى الواحات، مصر، ١٩٠٧، ص. ص ١٢٠ - ١٢٣.

(٦١) التعميد هو تغطيس الطفل فى ماء موضوع فيه زيت الميرون المقدس. والسر القدس، هو حلول الروح القدس فى الإنسان.

(٦٢) يلاحظ أن المسيحيين فى قرية زاوية الناعورة بمحافظة المنوفية يتم ختانهم عندما يبلغون الخامسة أو السادسة كما سيأتى فيما بعد.

(٦٣) يقصد المسلمين.

(٦٤) يبدو أنه قشر ثمرة الرمان، لأن القشر يستخدم كقابض وفى علاج الجروح.

(٦٥) واضح أن ما يعنيه بأجر الحلاق هو النقود، ولكنه لأنه غريب عن الثقافة المصرية فظن أن النقود هو الأجر.

(٦٦) S.H. LEEDER, MODERN SONS OF THE PHARAOHS, LONDON 1918, p.p 102 - 103.

(٦٧) هذه الحالة تحدث عندما يكون هناك ولد أو بنت لا يعيش بعدهما أطفال، فيركب هذا الولد أو البنت حماراً بالعكس، ويكون أهما لباساً طافية بها ريش، ويسير الأطفال حوله مغنين قائلين يابو الريش إن شالله تعيش. والكانية هنا، كما هو واضح من روايتها، لم تشاهد هذا. فربما يكون الركوب فى هذا الوضع منعاً للحسد إذا كان فعلاً قد حدث، لأنه لم يصادفنى عبر التاريخ أو خلال الجمع الميدانى ما وصفته السيدة وينفريد.

(٦٨) فى مجتمع الصعيد المتمسك بتقاليد وعاداته والذى يعتز بالشرف، أعتقد أنه من المستبعد أن يتم ما ذكرته الباحثة بخصوص ربط الحلاق، وهو غريب، لأم الولد وخالته، كما هو مذكور. وهو خلط بالتأكيد عند الباحثة.

(٦٩) يبدو أنه مطحون قشر ثمرة الرمان الذى ذكره ليدر.

(٧٠) وينفريد بلاكمان: الناس فى صعيد مصر: العادات والتقاليد - ترجمة أحمد محمود، دار عين، مصر، ١٩٩٥، ص ص ٦٣ - ٦٦.



- (٧١) الضواسم شهرة لأحد الأفراد من حي بولاق وهو الذى كان يقود زفة المظهرين كما كان يحيى أفراسهم بالإنشاد الدينى.
- (٧٢) زينب حسن سلطان، عالمه سابقة، بولاق أبو العلا، الجامع: شوقي عبد القوى عثمان، مارس ١٩٩٥.
- (٧٣) القادوسية، هى المخروطة فى بعض المناطق والمسرودة فى مناطق أخرى، وهى عبارة عن عمل رفاق رفيع جداً، ثم تقطيعه بالسكين قطعاً صغيرة جداً، أو فركه بعد صفافه، حتى يصبح قطعاً صغيرة ويطهى كالكسكى.
- (٧٤) وهى لحم بالفتة تشبه العقيقة لدى المسلمين.
- (٧٥) ريموند ماجد، موظفة، الجامع: منى الجندى، مايو ١٩٩٥.
- (٧٦) يتم علاج جرح المظهر بأن يشتري مر وزيت زيتون أو زيت عادى حوالى نصف كوب وصبر سوقطرى ومستكة حرة ويغلى الزيت على النار ويوضع ما سبق على الزيت إلى أن يذوب ويترك ليبرد ويحفظ ذلك فى زجاجة، وكل يوم نمس للطفل الصبح وبالليل على الجرح حتى يشفى. وبالنسبة للبننت، شيع ويصلة مشوية، وتأخذ قلب البصلة، وندق القلب فى البهون وتخلط ذلك ببعض السكر والشيع، وتحفظ بها البننت حتى تحفظها من البرد والرطوبة.
- نوال محمد مصطفى، ٦٢ سنة، قابلة، أبو قير، الإسكندرية، الجامع: شوقي عبد القوى، ١٩٩٤.
- (٧٧) نوال محمد مصطفى، فتحة محمد أحمد، رية بيت، أبو قير، الإسكندرية، الجامع: شوقي عبد القوى، ١٩٩٤.
- (٧٨) الناحية هى قسم من القرية، وتشتمل على عدة دروب وشوارع وغالباً ما تأخذ اسم إحدى الجهات الأصلية مثل الناحية البحرية؛ أى الجزء الشمالى من البلد.
- (٧٩) عالية عبد الواحد المغربى، ممرضة، زاوية الناعورة، الجامع: شوقي عبد القوى ١٩٩٥.
- (٨٠) يحتفل بعيد الاختتان صباحاً بالكنايس - وموعده بعد مولد السيد المسيح بثمانية أيام؛ أى فى يوم ١٤ يناير - حيث يقام قداس وصلاة وتلقى موعظة عن أسباب اختتان السيد المسيح، وفوائد الاختتان ومحاسنه ومساوئ عدم الاختتان. وبعد الموعظة، تشتد بعض التراتيل.
- فايز تادرس، مدير مدرسة ومدرس لغة انجليزية سابق، ٦٣ سنة، زاوية الناعورة - المنوفية، الجامع: شوقي عبد القوى، ١٩٩٥.
- (٨١) مثل النيل وفيضاته دوراً كبيراً فى حياة المصريين، حيث كان يصاحب الفيضان الغصب والنماء، كما أن مياه الفيضان كانت تغسل النهر وتجعله نظيفاً، بالإضافة إلى أنها تحمى الأرض بعد موتها. ورغم ما كان يمثله الفيضان من عبء على المصريين، لخطورته أحياناً، فإنهم كانوا ينتظرونه دوماً بشغف ولهفة.
- (٨٢) ذكر ليدر كما سبق أن المصريين كانوا يجرون الختان فى سبتمبر بعد موسم الحصاد، حيث تتوفر النقود معهم، ومعلوم أنه فى شهر سبتمبر يكون بعض الفلاحين قد انتهوا من تذرية القمح والأذرة لازالت فى الحقول، لم تتضح بعد. ومعلوم أن القمح، ليس محصولاً نقدياً بالنسبة لفلاح هذا الزمان، أو الآن، حيث كان يخزن أكثره للاستهلاك. أما المحصول النقدي، فكان القطن؛ ولذلك فما ذكر عن اعتقاد المصريين فى فترة الفيضان وخواص مياهه، هو الأقرب للتصديق.
- (٨٣) المسرودة هى نفسها القادوسية التى سبق ذكرها من رفاق يقطع إلى قطع صغيرة، وطريقة الطهى كالكسكى.
- (٨٤) الراوى السابق.
- (٨٥) فى سمالوط بالمنيا، يركب المظهر حنطوراً. وأمام الحنطور، يسير أحد الأفراد حاملاً ما يشبه المستطيل، وله جانبان من الجريد، ومغطى بالقطيفة الحمراء، ومعلق به مرايا صغيرة من الأمام والخلف والجنبين، ويعمل هذا خوفاً من الحسد، فعندما ينظر أحد إلى الطفل، فتقبله المرايا، فيرتد إليه بصره وهو خاسيء. وخلف الحنطور، تسير أم الطفل نائرة الملح قائلة: «ملحة فى عين الله ما يصلى على الننى».
- الشريط رقم ٦٠٩، المنيا - سمالوط.
- (٨٦) أحمد محمد عبد الرحيم، باحث، مركز دراسات الفنون الشعبية، ٥٦ سنة، الجامع: شوقي عبد القوى، ١٩٩٥.
- (٨٧) إذا كانت الدعوة لفرح زواج، فلا يمكن الاعتذار، فالحضور هنا وجوبى.
- (٨٨) حسن محمد خليل شفا، فلاح ٨٤ سنة، ادندان، النوبة، الجامع: شوقي عبد القوى ١٩٩٥.
- (٨٩) يطلق على هذا الأداء الدحية عند عرب شرق مصر. وعند عرب الغرب، تسمى الحجالة.
- (٩٠) جامع على فرج، الغردقة، صياد، ٧٥ سنة، الجامع: شوقي عبد القوى ١٥/١٠/١٩٩٣.
- (٩١) التحليل هى الكلمة المستعملة، وتعنى الطهور، ويحل أى يطاهر.

- (٩٢) عندما يجرح أحد في الصحراء، يوضع القرنفل على الجرح باعتباره تعقيماً، حتى لا يتلوث.
- عبد الرازق عبد الجليل خوير، المجلس المحلي بمطروح، الجامع: حسن صالح ١٩٩٥.
- (٩٣) عبد الرازق عبد الجليل خوير، الراوى السابق.
- (٩٤) الحمام بلد بين مطروح والإسكندرية، خميسة: هي خمسة وخميسة لأجل منع الحسد.
- (٩٥) منقوش البلد هو الحصان، مساجر سوجر جيني: أى أنه مثل الجنيه.
- (٩٦) بيت غرب بيتهم، كناية على تمنياتهم له بالزواج لأن من يتزوج لابد أن يبني بيتاً يقع في الجهة الغربية من بيت أبيه.
- حسين سليمان أبو تديرة، رئيس المجلس المحلي لمطروح، الجامع نفسه، ١٩٩٣.
- أسامى صمصوم امبوه، ٤٠ سنة، العزبة الغربية، مرسى مطروح، الجامع: شوقي عبد القوى عثمان، ١٩٩٥، فتح الله أبو ترعى، عيشه موسى الرطب، المتانى، مرسى مطروح، الجامع نفسه، ١٩٩٣.
- (٩٧) عبد السلام أحمد عمر، مزارع، ٦٢ سنة، حديقته، الجامع: شوقي عبد القوى، مجدى أبو زيد، أبريل ١٩٩٥.
- (٩٨) سيدى باجة، أحد الأولياء، له مقام بالجارة، وموقعه أسفل القرية القديمة، حيث كانت مبنية على صخرة عالية، وبالنسبة للقرية الجديدة، فموقعه فى مكان مرتفع عنها، حيث أقيم على ريوه عالية ولا يعرف تاريخ إقامته.
- (٩٩) سنوسى عبد الجواد، مزارع، ٧٣ سنة، جارة أم الصغير، الجامع: شوقي عبد القوى، أبريل ١٩٩٥.
- (١٠٠) العصفور نبات يزرع فى مصر يعطى لونا أقرب إلى اللون البرتقالى القاتم ويستخدم أحياناً لتلوين المخللات. ويعصفور الجباب، لتمييز المطاهر، حتى لا تلتسه الأطفال خوفاً عليه.
- (١٠١) الفطير يشبه الرقاق، يسمى هناك فطيرك.
- (١٠٢) زمان فى مولد المطاهر كانت الحريم تأخذ فطيركاً أبيض معهم (مثل الرقاق من دقيق قمح وملح وميه) وعيش، ويعطونه لوالدة المطاهر.
- (١٠٣) العراسة مجموعة معروفة من الرجال والشباب فى باريس، مهمتهم زف العريس وإحياء الليالى الملاح والمناسبات الجميلة وآلاتهم عبارة عن طبل ودف ورق.
- (١٠٤) أو فرساً أو جملاً وتزين الركوبة بالليمون، ويوضع عليها حزام من الصوف المزخرف.
- (١٠٥) ويمكن أن يتم طهور مجموعة من الأطفال فى بيت واحد سوياً، أو أطفال عائلة واحدة، ويعمل فرح واحد لهم جميعاً، وكل واحد أو اثنين يركب ركوبة.
- (١٠٦) إذا كان المطاهر وحيداً، يطلب المزين ديك ليقطع جزء من عرقه مع المطاهرة، اعتقاداً بأن هذا منع العين عن الولد، عبد المنعم عبد الرحمن، مزارع، ٦٢ سنة، باريس، الجامع: شوقي عبد القوى، ١٩٩٣.
- (١٠٧) أم عمر مصطفى مهاود، ٤٥ سنة، باريس، شريط ٥، وجه ٢، شريط ٦ وجه ١ الجامع: شوقي عبد القوى عثمان ١٩٩٣.
- (١٠٨) تبعد عن باريس حوالى تسعة كيلو مترات.
- (١٠٩) حامدة ساسة برى، ٧٠ سنة، المكس القبلى، ش ٧ و ٢، الجامع: شوقي عبد القوى عثمان، ١٩٩٣، كان يوجد هذا الشكل من الاحتفال فى الخارجة، الخارجة نسخة ٣١ عن الأصل، ٦٣٢، ج ١، ١٩٧١، الجامع: سيدة رشاد، مركز الفنون الشعبية.
- ونجد فى بغداد أن أهلها لا يبيحون عملية الختان لطفل واحد وإنما يوجبون اختتان أحد أخواته أو أقربائه، وإذا كان عدد المختونين زوجياً، فلا بد من ذبح ديك، ليكونوا ثلاثة، كما شاع عدم ختان الولد لوحده إلا بعد قطع «عرق الديك» وذبحه بعد ذلك. فخرى حميد القصاب، الختان فى التاريخ والموروث الشعبى، مجلة التراث الشعبى، بغداد، العدد الفصلى الأول، ١٩٨٥، ص ١٢٩.
- (١١٠) أم عمر مصطفى مهاود، المصدر نفسه.
- (١١١) أم فريدة الريفى، ٤٠ سنة، ش ٨.
- (١١٢) القصر: قرية بها كثير من الآثار الإسلامية وهى إحدى قرى الواحات الداخلة واقتصادها قائم على الزراعة، كما تجد بها كثير من الحرف، كحرفة صناعة الفخار، والحدادة، والحصير.



(١١٣) الماجور: وعاء كبير من الفخار.

(١١٤) الشادوفة: غلق صغير من الخوص.

(١١٥) حلمى سنوسى، ٤٢ سنة، موظف بالإدارة الصحية، ش ٧، ٢ الجامع: شوقى عبد القوى، ١٩٩٢.

ماهر عز الدين يوسف، مدرس لغة عربية، ٤٠ سنة، ش ٧، ٢ الجامع: شوقى عبد القوى عثمان، ١٩٩٢.

(١١٦) ماهر عز الدين يوسف، الشريط نفسه.

(١١٧) د. عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، مادة الختان، لبنان، ١٩٨٣.

(١١٨) د. جواد على، المدخل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٤، القاهرة، ١٩٨٠، ص ص ٦٥٣ - ٦٥٤.

(١١٩) د. محمد الهوارى، المصدر نفسه، ص ٣٧.

MARIA LEACH, STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE. (١٢٠)

(١٢١) دكتور محمد محمود محفوظ، أستاذ بكلية طب قصر العينى ووزير الصحة السابق، الجامع: شوقى عبد القوى.

(١٢٢) هيردوت، المرجع السابق، ص ١٢٤، ٢٢٠.

(١٢٣) د. عبد الحميد يونس، المصدر السابق، مادة ختان.

(١٢٤) د. علياء شكرى، بعض ملامح التغير الاجتماعى والثقافى فى الوطن العربى، مصر ١٩٨٣، ص ص ١٣٥ - ١٤٠.

(١٢٥) لم يعد يتم الختن فى تلك السن المتأخرة الآن.

(١٢٦) فى قرية الصوامعة شرق بسوهاج لا يحتفل جماعياً بالختان، ولكن كل طفل يحتفل به بمفرده، رغم أنه من المعروف أنها منطقة طاردة. ولا نعرف إذا كان هذا التقليد متبعاً فى قرى الصعيد، أم لا، ولم يبرر الراوى ذلك، وإن كنا نميل إلى أن هذا اعتزاز بالمولود، الذى سيضاف إلى قوة الأسرة التى تحكمها العصبية.

## المصادر والمراجع

### أولاً: المصادر

\* ابن سودون (على بن سودون البشياوى)

نزهة النفوس ومضحك العبوس، مخطوط، ٤٧١٦ أدب، جامعة القاهرة.

\* ابن منظور

لسان العرب، د. ت.

\* الجبرتى

عجائب الآثار وتراجم الأخبار، مصر، د. ت.

\* علماء الحملة الفرنسية

وصف مصر، ترجمة: زهير الشايب، مج ١، طبعة ثانية، ١٩٧٩.

\* القلقشندي (أبو العباس أحمد) ت ٨٢١ هـ

صباح الأعشى فى صناعة الإنشاء، ج ٩، مصر، ١٩٦٣.

\* هيردوت

هيردوت يتحدث عن مصر، ترجمة: د. محمد صقر خفاجة، مصر، ١٩٨٧.

ثانياً: - المراجع

\* د. ألفت محمد جلال

العقيدة الدينية والنظم التشريعية عند اليهود كما يصورها العهد القديم، مصر، ١٩٧٤.

\* إدوارد ولیم لين

عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، سهير برسوم، مصر، ١٩٩١.

\* د. جواد على

المفضل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٤، القاهرة ١٩٨٠.

\* جيرال دى نرفال

رحلة إلى الشرق، ترجمة: د. كوثر عبد السلام، ج ٢، مصر د.ت.

\* د. سعيد عاشور

المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، مصر، ١٩٦٢.

\* د. سوزان السعيد يوسف

الطقوس الدينية والاجتماعية فى الفولكلور اليهودى، فى العهد القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٨.

\* د. عبد العزيز صالح

التربية والتعليم فى مصر القديمة، مصر، ١٩٦٦.

\* عبد الله ناصح علوان

تربية الأولاد فى الإسلام، مصر، د.ت.

\* د. قاسم عبده قاسم

أهل الذمة فى مصر فى العصور الوسطى، مصر، ١٩٧٧.

\* د. علياء شكرى

بعض ملامح التغير الاجتماعى والثقافى فى الوطن العربى، مصر، ١٩٨٣.

\* كلوت بك

لمحة عامة إلى مصر، د.ت.

\* د. محمد الهوارى

الختان فى اليهودية والمسيحية والإسلام، القاهرة، ١٩٨٧.

\* مصطفى فهمى

أحسن الهدايا فى السفر إلى الواحات، مصر، ١٩٠٧.

\* وزارة الثقافة

تاريخ المعنارة المصرية، العصر الفرعونى مج ١، مصر، د.ت.

\* وينفريد بلاكمان

الناس فى صعيد مصر، ترجمة أحمد محمود، دار عين، مصر، ١٩٩٥.

## المراجع الأجنبية

- MARIA LEACH, STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE

- S.H. LEEDER. MODERN SONS OF THE PHARONS, LONDON, 1918.

- THE UNIVERSAL JEWISH ENCYCLOPEDIA, VOL. 3, KTAN, PUBLISHING. HOUSE, INC NEW YORK, 1969.

## أسماء الرواة

أحمد محمد عبد الرحيم، ٥٧ سنة، باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية، مصر.

أسامى صمصوم أمبوه، العزبة الغربية، مرسى مطروح.

أم عمر مصطفى مهاود، باريس، الوادى الجديد.

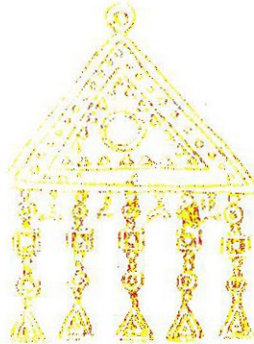
أم فريدة الريفى، باريس، الوادى الجديد.

حامدة ساسة برى، ٧٠ سنة، المكس القبلى، باريس، الوادى الجديد.

حسن محمد خليل شفا، فلاح، ٨٤ سنة، أدندان، النوبة.  
 حسين سليمان أبو قديرة، ٥٧ سنة، رئيس المجلس المحلى لمطروح.  
 حلمى سيد، موظف الإدارة الصحية بموط، ٤٢ سنة، القصر، الوادى الجديد.  
 جامع على فرج، ٧٥ سنة، صياد، الفردقة، البحر الأحمر.  
 زينب حسن سلطان، فنانة سابقة، بولاق أبو العلا، القاهرة.  
 ريموند ماجد، موظفة، المنيرة، القاهرة.  
 سنوسى عبد الجواد، ٧٣ سنة، مزارع، جارة أم الصغير، سيوة.  
 عالية عبد الواحد المغربى، ٥٥ سنة، ممرضة، زاوية الناعورة، المنوفية.  
 عبد الرازق عبد الجليل خوير، ٥٥ سنة، عضو المجلس المحلى بمطروح، مرسى مطروح.  
 عبد السلام أحمد عمر، ٦٢ سنة، مزارع، سيوة.  
 عبد المنعم محمد عبد الرحمن، ٦١ سنة، مزارع، باريس، الوادى الجديد.  
 عثمان أحمد أبو بكر، ٥٥ سنة، مأذون، القصر، الوادى الجديد.  
 فايز تادرس، ٦٣ سنة، مدير مدرسة على المعاش، زاوية الناعورة، منوفية.  
 فتح الله أبو ترعى، ممرض، المتانى، مرسى مطروح.  
 فتحية محمد أحمد، ٣٠ سنة، ربة منزل، أبو قير، الاسكندرية.  
 ماهر عز الدين يوسف، ٤٠ سنة، مدرس لغة عربية، القصر، الوادى الجديد.  
 دكتور محمد محمود محفوظ، أستاذ بكلية القصر العينى، وزير الصحة السابق.  
 نوال محمد مصطفى، ٦٢ سنة، مولدة، أبو قير، الإسكندرية.

#### \* الجامعون

- حسن صالح، باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية.
- سيدة رشاد، باحثة بمركز دراسات الفنون الشعبية.
- شوقى عبد القوى عثمان حبيب، باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية.
- مجدى أبو زيد، باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية.
- منى عبد الحميد الجندى، طالبة بالمعهد العالى للفنون الشعبية.





# حكايات شعبية

## من مخافضة أسوان

جمع وتدوين: أيمن حسن على  
الرواية: محمد محمود كريم  
عربي أحمد عبدالله

### ١ - حكاية تشيلنى وللا أشيلك

الراوى: محمد محمود كريم  
مركز كوم أمبو - عزبة الإصلاح

وَاحِدَ مَاشَى لَقِيَ عَيْكُ (١) صَغِيرَ، عَيْكُ سَنَهُ عَشْرَهُ اِتْنَا شَرَّ سَنَةً، قَالَ لَهُ: إِنَّتَ رَايَحُ (٢) فِين؟ قَالَ (الولد الصغير): مَطْرَحُ (٣) مَا تَرُوحُ إِنَّتَ أَنَا أَرُوحُ، وَهَمَا مَاشِيَيْنَ قَالَ (الولد): يَا عَمَى تَشِيلْنِي وَلَّا أَشِيلَكُ (٤)؟ قَالَ لَهُ: دَهْ إِيهَ الْخَلَامُ دَهْ؟ إِنَّتَ صَغِيرَ وَمَا تَقْدَرُشْ تَشِيلْنِي وَأَنَا مَقْدَرُشْ أَشِيلَكُ، قَالَ لَهُ: طَيِّبَ سِيْبَكُ (٥) مِنْهَا دِي، هَمَا وَمَاشِيَيْنَ لَقِيُوا زَرْعَهُ، قَالَ لَهُ: يَا تَرَى صَاحِبُ الزَّرْعَةِ دِي زَرْعُ وَلَّا اِتَزَّرَعُ؟ قَالَ لَهُ: مَا هُوَ يَا وَلَدِي كِبُرُ الزَّرْعِ فَمَآنَ اللّٰهُ (٦) قَالَ لَهُ: طَيِّبَ سِيْبَكُ كَمَا مَنِهَا دِي مَا تَخْدُشْ عَلَى كَلَامِي (٧)، مَاشَى تَانِي لَقِيُوا وَاحِدَ مَيَّتَ وَرَاحُ يَدْفَنُوهُ، قَالَ: يَا تَرَى مَاتَ وَلَا مَآمَاتَشْ؟ الرَّاجِلُ قَالَ لَهُ: مَا هُوَ مَاتَ وَحِيدَفَنُوهُ، قَالَ لَهُ: يَا عَمَى سِيْبَكُ مِنَ الْحَاجَاتِ دِي، بَعْدِينْ هُوَ وَمَاشَى لَقِيَ شَوِيَّةَ غَنَمَاتٍ قَالَ لَهُ: يَا بَايَ مَا الْغَنَمَاتُ دُولُ مَا قَلِيلَيْنِ، قَالَ لَهُ يَا وَلَدِي يَبْقَى الْبَرَاخُ (٨) دَهْ كُلُّهُ قَلِيلُ، قَالَ لَهُ: يَا عَمَى سِيْبَكُ، بَعْدِينْ مَاشَى لَقِيَ سَبْعَ تَمَنَ غَنَمَاتٍ قَالَ: يَا بَايَ، أَهْهُ الْغَنَمَاتُ صَحُ، قَالَ لَهُ: أُمَّالُ يَا وَلَدِي أَمْرُكَ غَرِيبُ، الْكَتِيرُ تَقُولُ عَلَيْهِ قَلِيلُ وَالْقَلِيلُ تَقُولُ عَلَيْهِ كَثِيرُ. قَالَ لَهُ: يَا عَمَى سِيْبَكُ مِنْ كَلَامِي، هَمَا وَمَاشِيَيْنَ لَقِيُوا بَيْتَ، حَلُو وَمَتُورُ (٩) وَكَبِيرُ وَحَاجَةٌ تَمَامُ، قَالَ: يَا بَايَ مَا الْبَيْتُ دَهْ مَآمُضَلَمُ (١٠) - النُّورُ دَهْ كُلُّهُ وَالْكَهْرِبَا دِي كُلُّهَا وَمُضَلَمُ، قَالَ لَهُ: يَا عَمَى سِيْبَكُ مِنْ كَلَامِي، لَقِيُوا بَيْتَ صَغِيرَ مَنُورُ بِصَارُوخُ (١١)، لَمْبَةٌ صَغِيرَةٌ، قَالَ: أَهْهُ الْبَيْتُ الَّلِي مَنُورُ صَحُ دَهْ، قَالَ لَهُ: وَاللّٰهُ أَنَا بَاسْتَعْرَبُ فِي أَمْرِكَ، قَالَ لَهُ: يَا عَمَى سِيْبَكُ مِنْ كَلَامِي.. الْغَرَضُ مَشَا لَغَايَةً (١٢) مَا وَصَلُوا عِنْدَ بَيْتِ الرَّاجِلِ، قَالَ لَهُ، دَلُوقَتْ إِنَّتَ رَايَحُ فِين؟ قَالَ لَهُ: أَنَا رَايَحُ بَيْتِ النَّاسِ كُلُّهَا. مَعَا بَيْتَ، الرَّاجِلُ دَهْ، رُوحُ الْبَيْتِ

قال لها، والله أنا شُفْتُ حَاجَةَ النهارده يعنى عجيبه خالص، فيه واد.. وقعد يحكى لها الحكاية، حصل كذا وكذا وكذا، قالت له: وهو دلوقت فين؟ قال: هوه قال رايح بيت الناس كلها، راحت عملت سبع قُرُوص<sup>(١٣)</sup> وتلاتين بيضة وقُطْعَة مِيَّة، قالت له: خُدْ دَوْلَه تَلْقَاهُ<sup>(١٤)</sup> فى الجامع، بيت الناس كُلُّهَا الجامع، وَدِيْمُ لَه، جَا الرَّاجِلُ كُلُّ بِيضَة وَكُلُّ لَه قُرُوصٌ وَشَرِبَ شَوِيَّة مِيَّة، وراح وَدَاهُم لَه، أَوَّل ما شَافَهُم الواد، قال له: يا عمى اللى أَدَاكَ دَه مين؟ قال له، أنا عندى بَت فى البيت أَدَنَّهُمْ لى. قال له، طَيِّب اِيْقَى قُلْ لَهَا، الْجُمُعَة<sup>(١٥)</sup> نَاقِصَه يَوْم، والشَّهْر نَاقِصٌ يَوْم، وَالبَّحْر نَاقِصٌ، وَرُوحُ الرَّاجِلِ قَال لِبَيْتِه، قال لها يَبْقُولُ الْجُمُعَة نَاقِصَه يَوْم، والشَّهْر نَاقِصَه يَوْم، وَالبَّحْر نَاقِصٌ. قالت له: إِنْتَ كَلْتْ<sup>(١٦)</sup> قُرُوصٌ وَبِيضَة وَشَرِبْتِ مِنَ الْقُطْعَة. قال لها: أُووه صحيح. قالت له: أنا أَفْسَرُ لَكَ الْحَاجَاتِ اللّٰى قَالَهَا دى.. قالت له: أَوَّل حَاجَة قَال لَكَ: تَشِيلْنِى وَلَلا أَشِيلِكَ؟ يعنى معناها تَشِيلَه، تَجِيب لَه حكاية توصله لِغَايَةِ الطَّرِيق تخفف المشى عليهم، دى أَوَّل حَاجَة، وَالتَّانِيَّة، وَالتَّرَعَة، قال: يا ترى زَرَعٌ وَلَلا إِنْزَرَع؟ قالت له: إِنْ كَانَ مِحْرَاتُه مِنْ بَيْتِه وَأَرْضُه مِلْكُه، وَتَقَارِيه مِنْ بَيْتِه يَبْقَى زَرَعٌ، إِنَّمَا إِذَا الْمِحْرَاتُ بِالْإِيجَارِ وَالْأَرْضُ بِالْإِيجَارِ وَالتَّقَاوَى بِالْفُلُوسِ مُشْتَرِيهَا مِنْ بَرَه، يَبْقَى إِنْزَرَع. قال لها: طَيِّب وَالرَّاجِلُ اللّٰى يَقُولُ: دَا مَات وَلَلا مَامَاتَشْ<sup>(١٧)</sup>، قالت له: إِذَا كَانَ خَلْفَ<sup>(١٨)</sup> يَبْقَى مَامَاتَشْ، وَإِنْ كَانَ مَخْلَفْشُ يَبْقَى مَاتٌ، رَاح لِحَالِه. قال لها: طَيِّب وَالْغَنَمُ اللّٰى قَال لى عَلَيْهَا كَثِيرَه وَالكَثِيرَه اللّٰى قَال لى قَلِيلَه؟ قالت له: الْغَنَمُ اللّٰى قَال لَكَ عَلَيْهَا قَلِيلَه، الْكَثِيرَه دى، مَفِيشُ خُرُوفٍ وَرَاهَا، وَلَمَّا يَبِيعُوا مِنْهَا حَتَّخِلَصْ، مَفِيشُ خُرُوفٍ وَرَاهَا عَشَانِ يَعْشُرُهُمْ، وَيَوْلَدُوا. قال لها: وَالصَّغِيرِينَ؟ قالت له: الصَّغِيرِينَ فِيهِ خُرُوفٍ وَرَاهُمْ، سَبْعُ تَمَنَ بِهِامٍ يَوْلَدُوا مَا يَخْلَصُوشُ<sup>(١٩)</sup>، يَبِيعُوا فِيهِمْ.. قال لها: طَيِّب وَالْبَيْتُ اللّٰى مَنُورٌ وَقَالَ لى مَضَلَمٌ، قالت له: الْبَيْتُ اللّٰى مَنُورٌ وَقَالَ لَكَ مِضَلَمٌ مَا فِيهِوْشِ عِيَالٌ بِتَشْغَى<sup>(٢٠)</sup> وَلَا فِيْشِ حَاجَه، وَالْبَيْتُ اللّٰى شُوفْتُوهُ بِصَارُوْخٍ كِدَه، عِيَالٌ بِتَشْغَى مَنُورَه الْبَيْتِ، قالت له. أَدَى الْحَاكِيَة اللّٰى حَكَاهَا لَكَ الْوَلَدُ الصَّغِيرِ، لَمَّا قَال لَكَ أَنَا رَايَحُ بَيْتِ النَّاسِ كُلُّهَا يعنى رَايَحُ الْجَامِعِ وَادِيَتِكَ<sup>(٢١)</sup> الْقُطْعَة وَالبَيْضُ وَالْقُرُوصُ، كَلْتِ وَاحِدَه مِنْهُمْ دَا نَاقِصٌ يَوْم وَدَا نَاقِصٌ يَوْم وَالبَّحْر نَاقِصٌ يَبْقَى إِيَّه دَوْلَه إِنْتَ كَلْتِ مِنْهُمْ وَكُنْتِ عِنْدِيْهِمْ وَجِيتِ<sup>(٢٢)</sup>.

## ٢ - حكاية الحب

الراوى: محمد محمود كريم

كَانَ فِيْهِ وَاحِدٌ مَلِكٌ، مَامَلِكٌ إِلَّا اللَّهَ، الْمَلِكُ دَه عِنْدَه وَلَدِيْنٌ، وَمَرِيضٌ، جَابَ عِيَالُه وَوَصَّاهُمْ، قَال لَهُمْ، بَعْدَ وَفَاتِيْ وَاحِدَ فَيَكُم يَأْخُذُ الْمَمْلَكَة وَوَاحِدَ فَيَكُم يَأْخُذُ الْمَالِ الرَّاجِلُ خَد لَه مَدَه<sup>(٢٣)</sup> وَتَوَفَى لِرَحْمَةِ اللَّهِ .. هُمَا ضَرَبُوا قَرْعَه مَعَ بَعْضِيْهِمْ، اللّٰى أَخَذَ الْمَمْلَكَة أَخَذَهَا، وَاللّٰى أَخَذَ الْمَالِ أَخَذَهُ، قَعَدُوا<sup>(٢٤)</sup> لَهُمْ شَوِيَّة مَعَ بَعْضٍ، بَعْدِيْنِ اللّٰى أَخَذَ الْمَالُ دَه قَال لَه: يَا أَخْوَى أَنَا مَا أَنْفَعَشْ هُنَا أَنَا حِ أُرُوحُ بِلْدِ زَى السُّودَانِ، وَأَتَاَجَرُ فِيْهَا.. وَبَعْدِيْنِ مَشَى رَاحَ السُّودَانِ تَاجَرُ وَاتَجَوَزَ وَاحِدَه مِنَ السُّودَانِ وَخَلَفَ وَلَدٌ وَكَانَ الْمَلِكُ إِتْجَوَزَ وَخَلَفَ بَت.. دَلُوقْتِي كَبِرُوا الْعِيَالُ، الْبَيْتَ وَالْوَلَدَ طَالِبِيْنِ الْجِيْزَه<sup>(٢٥)</sup>، أَبُوهُ قَال لِلْجَمَاعَه أَصْحَابِه شُوفُوا لِي نَاسَ كَوِيْسِيْنِ أَنَا أَجَوَزَ الْوَاد.. رَاحُوا قَالُوا لَه: فَلَانِ عِنْدَه بَتٌ كَوِيْسَه هِي اللّٰى تَنْفَعُ مَعَاهُ، قَال طَيِّبُ نُرُوحِ نَشُوفُوْهُ، أَوَّلَ مَا رَاحُوا لَه: سَلَامٌ عَلَيْكُمْ - عَلَيْكُمْ السَّلَامُ، أَهْلًا وَسَهْلًا قَالُوا أَحْنَا طَالِبِيْنِ مِنْكَ الْقَرَبِ<sup>(٢٦)</sup> فِي بَنَكِ يَا فَلَانِ، قَال لَهُمْ لَكِنْ عَلَى شَرَطٍ تَجِيبُوْهَا لِي أَسْأَلُهَا.. دَه مِيْنِ اللّٰى قَال كِدَه أَبُو اللّٰى رَاحَ، قَال: تَجِيبُوْهَا أَسْأَلُهَا إِنْ جَاوَبْتِنِي حَاخْذَهَا وَإِنْ مَا جَاوَبْتِنِيْشِ مَاخْذَهَا شَ، جَابُوْهَا لَه، تَعَالَى يَا بِنْتِي أَنَا حَاأَجَوَزُكَ لَوْلَدِي، يَا هَلْ تَرَى تَكُونِي إِنْتِ وَالزَّمَانُ عَلَيْهِ، خُدِيْ بِالْكَ،<sup>(٢٧)</sup> إِنْتِ وَالزَّمَانُ عَلَيْهِ<sup>(٢٨)</sup>، وَلَلا إِنْتَ وَهُوَ عَلَى الزَّمَانِ<sup>(٢٩)</sup>.



تسكت البيت ما تعرفش ترد، راح للتانيه والثالثه والرابعه يسألها نفس السؤال، ما يعرفوش يردوا، وبعدين فيه جماعه تجار بياجوا<sup>(٣٠)</sup> من مصر للسودان وبيروحو<sup>(٣١)</sup> من السودان لمصر، قالوا لو: إنت بتدور<sup>(٣٢)</sup> على أيه، الملك عنده بيت، تبقى بتأخوك وده ولدك، يبقوا ولد عم بعض. قال طيب أنا لما أروح أشوفه. خد بعضه ومشى مع الجماعه التجار، وبعدين راح لآخوه، استقبله أخوه إستقبال هائل، وعمل له حفله كبيره، قال له: يا أخوى انت إيجوزت وعندك بيت؟ قال له: أيوه، قال له: أنا إيجوزت وعندى ولد، نديهم لبعض<sup>(٣٣)</sup>، قال له: مرحب، قال له: لكن أنا عايز أسألها سؤال إن جآوتنى حآ خدتها<sup>(٣٤)</sup> وإن مجاوبتنيش مش حاخذها.

أول ما جات عنده قال لها، شوفى يا بنتى أنا حا إيجوزك لولدى وحتكونى انت وهوه على الزمان وللا انت والزمان عليه؟ قالت له: لا أنا وهوه على الزمان. البيت قالت: أنا. وهوه على الزمان، قال لها عظيم جداً انت اللى حتفنى معاى<sup>(٣٥)</sup> وعملوا هيصه<sup>(٣٦)</sup> وحفله وكتبوا الكتاب، قول وخدتها وراح السودان جوزها لمين؟ لولده.

الراجل كبر فى السن وقرب على الوفاه، قال له شوف يا ولدى، من بعد رحيلى ما تشغلش عند حد، إن ضاقت بيك الدنيا، وضيعت الأموال اللى عندك، وحكم عليك الزمان ما تشغلش عند حد، ولا تدل نفسك لحد وبت عمك دى تسلمها لأبوها وأنت فيه حبلى فى الأوضه<sup>(٣٧)</sup> الفلانيه<sup>(٣٨)</sup> إن ضاقت معاك الدنيا خالص تشنق نفسك، بحق عليك<sup>(٣٩)</sup> تشنق نفسك فيها، وصار فرادى<sup>(٤٠)</sup> وقعد يبحتر<sup>(٤١)</sup> فى الفلوس من هنا ومن هناك.

لما ضيع بيه<sup>(٤٢)</sup> الحال بقى ما عندهوش حاجه، باع جميع ما عنده إلا أوضه واحده هى الأوضه اللى قاعدين فيها، اللى فيها الحبل، بعدين البيت قالت له: روح استلف لنا ريال من أى حد وهأت لى بيه غله<sup>(٤٣)</sup> أنا أطحنها وأخبز عيش<sup>(٤٤)</sup> وأبيع، راح استلف ريال وجاب لها الغله، وخبزت العيش وراحت السوق أول ماشافوها التجار، خدوا منها العيش على طول، دى واحده غريبه جأت، كل يوم تبخز العيش وتروح توديه ياخدوه الجماعه التجار ويقولوا لبعض البيت دى بت الملك إحنا نسأل الملك لما نروح مصر نسأل الملك، بتك عندك وللا مش عندك ونفهموه بالحكاية قول سافروا من السودان لمصر وراحو للملك قالوا له: يا مولانا بتك موجوده عندك؟ قال لهم: لا بتى فى السودان، قالوا له: بتك بتبيع عيش بتبيع عيش؟ ده مين اللى قال؟ الملك.. قالوا له: أيوه. قال: أنا أروح أشوف بنفسى امتى مسافرين.. مثلاً بكره بعده، وجهز نفسه عادى وراح معاهم، قال لهم فين بتقعد بتجيب العيش قالوا له: فى الحته دى. هما قاعدين شويه وجأت البيت خدوا منها العيش؟ شويه وأبوها مسكها قال لها: ليه يا بتى، ليه بتعملى كده؟ إنتوا حاتمعلوا إيه فى المملكه لما كل حاجه ضاقت بكم هاتى جوزك وتعالى فى المملكه. قالت له: ما رضىيش، قالت له: روح معاى البيت، روح البيت لقيه قلّقان قال له: يا ولدى ليه بتعمل كده. قال له: لما تيجى انت ومراتك حاتمعلوا إيه فى المملكه. قال له: أنا ما أروحشى، الحمد لله أنت جيت، إستلم بتك، قال له: وأنت؟ قال له أنا مش حآ أروح. يهديك يرضيك ما فيش فايده، أبداً، الراجل الملك غلب، خد بته ومشى البيت اندكرت وصيه أبوه، قالت له: ده حيشنق نفسه، راح أبوها لقيه حاطط حجر تحت رجله والحبل فى رقبته، قال له: لما دخل



عليه. ليه يا ولدى كده؟ قال له: إذا كان عايز يعمل معروف في تشيل الحجر ده من تحت رجلى ولما أموت تكفى وتاخذ بتك وتروح، الرجل لازم ينفذ أوامره، شال الحجر من تحت مته، إلتعلّق، لقي باب اتفتح ونزل من أوضه فوق مليانه دهب من أولها لآخرها، أدوبهم<sup>(٤٥)</sup> خلصوا نفسهم من الدهب اللى نازل ده، أول ما نزلوه، قال له: عاد إيه دلوقت<sup>(٤٦)</sup>، عاوز تاخذ بتك وللا تخليها<sup>(٤٧)</sup>؟ أنا أخذت درس قاسى وأتلوعت<sup>(٤٨)</sup> وشفت هماغى<sup>(٤٩)</sup> من عدوى، إن كان عايز تاخذها، على كيفك، عاوز تخليها، على كيفك، قال: لأ هاتليها وخلّاها وراح جدّد جميع اللى تلف مته من أرض ومواشى وكل حاجه وعاشوا مع بعضيهم فى الثبات والثبات لما خلفوا صبيان وبنات.

## ٢. حكاية ابن الكريم

الراوى: عربى أحمد عبدالله

### الناصرية - مركز أسوان

كان جماعه رايعين يسألوا لهم فى بلد على واحد كان كريم قوى، بس الرجل ده إتوفى وبعدين إيه. كل ما يقابلوا<sup>(٥٠)</sup> يقولوا لهم متعرفوش بيت فلان، يقولوا لهم: قدام<sup>(٥١)</sup>، متعرفوش بيت فلان؟ قدام، بعدين لقوا شوية حبال بيلعبوا فيه عيل أبوه كان كويس وطبعاً إيه برضه كريم، الواد اللى بيلعب أول ما وعى<sup>(٥٢)</sup> لهم طلع من اللعب وليس جلابيته وأتقدّم عليهم، قالوا له: إزيك يا سيد عمك<sup>(٥٣)</sup> قال: مرحباً، قالوا له: ما تعرفش بيت فلان؟ قال: ده عمى، قالوا له، عمك؟ قال: آه عمى، إتفضلوا.

هيتهم<sup>(٥٤)</sup> عنز راحوا دابحينها، يا واد متى يا جى عمك؟ متى يا جى عمك؟ الغرض<sup>(٥٥)</sup> قول بعد ما طاب<sup>(٥٦)</sup> الأكل وجهز راح بعث للراجل وجاله، قالوا له: يا أخى فين إنت؟ ود أخوك قابلناه، قال: ده مش ود أهوى، قالوا له: أمال مين؟ قال: والله ده ود المرحوم فلان وأكرم واحد كان فى البلد. قالوا له، كده ا قال: آه. ممكن أكبر واحد فيهم، راحوا للعمده: إلحق يا عمده إلحق يا عمده، الضيوف إالى جايين واخدين الواد ده وأمه، فيهم واحد راح وقف قال إيه:

كثير من الناس بهمه<sup>(٥٧)</sup> والتين الأخضر كفاها عيل صغير بهمه<sup>(٥٨)</sup> تسعين ياما كفاها<sup>(٥٩)</sup>.

## ٣. حكاية الحلم

الراوى: محمد محمود كريم

كان فيه راجل تاجر غنى ومبسوط<sup>(٦٠)</sup>، يسافر يجيب بضاعه ويخزنها ويبيع ويخدّمه<sup>(٦١)</sup> يتسرق من الدكان البضاعه بتاعته، عامل له غفير ويسرقوه، فيه واحد قال له: أنا عارف لك واحد غفير كويس، وأجيبه لك: ومفيش حاجه تروح. قال له: طيب<sup>(٦٢)</sup>، راح جاب الراجل وقال له: يا شيخ أنا حاشغلك هدى، أنتنك على أموالى كلها، ولكن شرطاً ماتنامش، تاخذ الليل كله صاحى، وفى النهار تنام. قال له: طيب. هدى له مده عنده، كده سته وللا أكثر ومافيش حاجة راحت مته أبداً، جه فى يوم الراجل وقال له: يا فلان أنا صافر فى الباخرة وهى ماشيه بكره، وتخلي بالك عاد<sup>(٦٣)</sup> على البضاعه بتاعتي وعلى كل حاجه. قال له: طيب، جه فى الصبح قال له: أنا ماشى دلوقت فى الباخرة دى. الغفير قال له: لأ ما تسافرش. قال له، ليه، قال له: أنا شفت منام إن الباخرة حتتحرق وتغرق. ما تسافرش فيها. قال له: طيب بقيتها<sup>(٦٤)</sup>، وفعل الباخرة إتحرفت وغرقت، الراجل إذاله<sup>(٦٥)</sup> ميت جنبه، وقال له: لغاية كده مش عاوزك، يبقى ليه طار وراء<sup>(٦٦)</sup>.

سَيِّدُكَ الطَّوَابُ فِي قُوص (٦٧) كَانَ يُدَقُّ ظُوبُ (٦٨)، وَبَعْدَيْنِ هُوَ مَا يَفْتَهُشُ (٦٩) وَلَا وَقْتُ (٧٠)، الطَّوَابُ بِقَوَا يَتَكَلَّمُوا، يَا خَوْرِي عَامِلٌ لِي دَقْنِ (٧١) وَهُوَ كُلُّ لَحْصَةٍ (٧٢) يَرُوحُ يَصْلِي وَإِحْنًا نَدَقُ وَإِحْنًا مَا نَدُقُّشْ، وَمَرَّةً جَالَهُ رَاتِبٌ بَعِيدٌ (٧٣)، كَانَ خَلَصَ الطَّوْبُ، قَالَ لَهُمْ، عَادَ (٧٤) عِدْوُهُ وَتَبَعَ ضَمِيرُكُمْ وَاللَّيْ لِيَا طَلْعُوهُ. قَالُوا لَهُ: طَلِبَ رُوحٌ، عِدْوُ، وَجِهَهُ هُوَ الصُّبْحُ، قَالَ: عَدَيْتُوا، قَالُوا لَهُ: أَيُّوهُ عَدَيْنَاهُ. قَالَ: كُلُّهُ نَمَامٌ. قَالُوا لَهُ: كُلُّهُ نَمَامٌ. قَالَ: مَفِيشَ حَاجَةٍ حَرَامٌ وَلَا كِدَهُ؟ قَالُوا لَهُ: لَا. رَاحَ ضَارِبُ الْعَصَايَا قَالَ: إِعْزَلِي الْحَلَالَ مِ الْحَرَامِ، إِتْعَزَلِ الطَّوْبُ الْحَلَالَ مِ الْحَرَامِ.

كَانَ يَقُولُ لَكَ زَمَانَ التَّمْسَاحِ، أَيَّامَ النَّيْلِ مَ كَانَ يَاجِي (٧٥)، تَبَعَ الْمِيَهَ (٧٦) وَسَاحَ فِي الْحَرَجَةِ (٧٧)، لَقِيَ لَهُ بَرَكَهَ وَأَطْبَهَ وَإِتْمَطَعَ فِيهَا (٧٨)، الْمِيَهَ نِشْفَتِ (٧٩) حَوَالِيَه، كُلُّ مَا يَفْنِسُ (٨٠) رَأْسَهُ يَلْقَى نَاسَ رَاحِيَه جَآيَه حَوَالِيَه، مَا قَدَرَشْ يَطْلَعُ، الْمِيَهَ كُلُّ مَا لَهَا وَتَخِسُ (٨١)، جِسْمُهُ بَانَ، وَالْعِيَالُ بِقَوَا يَأْخُذُوهُ بِالطَّوْبِ (٨٢)، بَعْدَيْنِ فَآيَتِ وَاحِدَ جَمَالٍ (٨٣)، قَالَ لَهُ: يَا حَاجُ. قَالَ لَهُ: نَعَمْ.. تَعْرِشُ مَعْرُوفَ (٨٤) تَأْخُذْنِي عَلَى الْجَمَلِ تَوْصَلْنِي لِلْبَحْرِ الْكَبِيرِ (٨٥). قَالَ لَهُ: تَأْكُلْنِي يَا عَم. قَالَ لَهُ: إِنَّتَ رَاحَ تَعْمَلُ فِي مَعْرُوفٍ وَأَكْلَكَ، قَالَ لَهُ: إِحْلَفْ، قَالَ أَهْنُكَ عَلَى الْبَطْلَاقِ ثَلَاثَةَ مَا أَكْلَكَ. وَاللَّهِ مَا أَكْلَكَ، إِنَّتَ تَعْمَلُ فِي جَمِيلٍ (٨٦) وَأَكْلَكَ، الرَّاجِلُ حَمَلُهُ عَلَى النَّاقَةِ وَقَامَ بِهِ (٨٧) عَلَى الْبَحْلَةِ، عِنْدَ الْبَحْرِ دَلَلَاهُ (٨٨)، قَالَ لَهُ: وَالنَّبِيَّ يَا شَيْخَ خَشَشْنِي لَجَوَهَ لَأْنِي تَعْبَانُ (٨٩)، خَشَشْ، خَشَشْ، طَبِّبْهُ (٩٠) فِي الْمِيَهَ، قَالَ لَهُ: هَا؟ قَالَ لَهُ: آه كِدَهُ كَوَيْسُ، جِهَ الرَّاجِلُ يَصْدُ (٩١) قَالَ لَهُ: رَآيَحُ فِينِ؟ قَالَ لَهُ: مَا شَى، قَالَ لَهُ: مَا شَى كَيْفِ؟ إِخْتَارَ لَكَ حَاجَهُ، يَا أَنْتَ بِالْجَمَلِ. قَالَ لَهُ: اللَّهُ، يَا أَخِي إِنَّتَ مَ حَآلَفَ يَمِينِ أَهْنُكَ (٩٢)، قَالَ لَهُ: كَلَامَ الْبَرِّ مَا يَعْتَبَرُشْ (٩٣)، إِحْنًا فِي الْبَحْرِ دَلُوقَتْ. قَالَ لَهُ: كَيْفَ يَعْنِي يَا أَنَا يَا الْجَمَلُ؟ التَّعْلَبُ كَانَ مَا شَى يَتَمَخَّرُ (٩٤) عِ الْبَحْرِ، وَعَيَّ لَهُ الرَّاجِلُ الْجَمَالُ، قَالَ: وَإِ يَا حَضْرَةَ الْقَاضِي، قَالَ: نَعَمْ، قَالَ لَهُ، وَالنَّبِيَّ يَا شَيْخَ تَاجِي تَفَكُّ لَنَا الْمَشْكَلَةَ (٩٥) دِي. قَالَ، أَيَهَ فِيهِ؟ التَّمْسَاحُ بِيْحَكِي لَهُ، قَالَ لَهُ، دَه وَاللَّهِ جَابِنِي وَفَرَطْنِي (٩٦) بِالْحَبَالِ وَهَلْكَ جِسْمِي وَعَمَلُ فِي صَنْعَةٍ مَا جَرِي (٩٧) لَمَّا الدَّمُ طَلِعَ مِنْ خَشْمِي (٩٨) وَأَقُولُ لَهُ مَا تَقْرُطُشْ يَقْرُطُ، وَيَقُولُ لِي، أَقْرُطُ وَأَطْلَعُ أَيْمَانُكَ لَمَّا جَابِنِي هُنَا السَّاعَةَ دِي. قَامَ الْحُسَيْنِي إِطْلَعُ فِي الْجَمَالِ قَالَ: إِحْنًا تَجْعَلُنَا أَتْرَاكُ يَاكَ (٩٩)؟ أَنَا جَمَالٌ وَأَبُو جَمَالٍ جَدِي جَمَالٌ، تَجْعَلُهُ قَالَ تَبْنِ، حَمَلِ بُوَصَ حَطْبَه، دَه دَمٌ وَلَحْمٌ يَا رَاجِلُ يَا بَارِدُ. الْجَمَالُ قَالَ لَهُ: وَاللَّهِ مَا قَرَطْتَ عَلَيْهِ قُوَى. قَالَ لَهُ: أَهْوُ بِيَشْكِي مِنْكَ كَيْفَ مَا قَرَطِشْ، أَيَهَ يَا تَمْسَاحُ مِشْ قَرَطُ. قَالَ لَهُ: قَرَطُ، قَالَ لَهُ: عَلَى الْعُمُومِ إِحْنًا فِيهَا وَالْمِيَهَ تَكْذِبُ الْغَطَّاسُ، يَلَا يَا تَمْسَاحُ ثَانِي، وَخَلِيَهَ يَوْرِينَا الْقَرِيطَهَ الَّلِي قَرَطَهَا لَكَ. رَكِبَ التَّمْسَاحُ ثَانِي، أَقْرُطُ، هَا يَا تَمْسَاحُ، يَقُولُ لَهُ: لَا نَصْ نَصْ، أَقْرُطُ أَقْرُطُ، لَمَّا كَتَفَهُ كَثِيفَةُ الْأَرْفَضِينَ (١٠٠)، قَالَ لَهُ: أَيَا تَمْسَاحُ، قَالَ لَهُ: كَدَه كَوَيْسُ خَلِيَهَ يَحْلِي، قَالَ لَهُ. يَحْلِكَ، الرَّاجِلُ جَابِنُكَ مِنْ حَلَقِ الصَّبْعَةِ (١٠١) وَجِيَتْ هُنَا تَقُولُ لَهُ يَا أَنْتَ يَا الْجَمَلُ، وَاللَّهِ لِيُودِيكَ مَطْرَحُكَ ثَانِي.

## ٧ - حكاية التفكشى

الراوي: محمد محمود كريم

يحكى ويجرى على التفكشى (١٠٢)

عنده ثلاث أولاد، إثنين عمى والثالث ما ينضرشى (١٠٣)

اللى ما ينضرشى

عنده ثلاث بندقيات، إثنين خريانين والثالثة ما تضربشى

اللى ما تضربشى

صادت ثلاث حمامات، إثنين فروا والثالثة ما اتمسكتشى

اللى ما اتمسكتشى

عملوا عليها ثلاث طواجن (١٠٤)، إثنين إتحرقوا والثالث ما يتاكلشى

اللى ما يتاكلشى

عزموا عليه ثلثه فقها (١٠٥)، إثنين زعلوا والثالث ما أكلشى

اللى ما أكلشى

عنده ثلاث جرون، إثنين ما اتحدوش والثالث ما إدريشى

اللى ما إدريشى

جابوا له ثلاث نوارج، إثنين خريانين والثالث ما يدورشى

اللى ما يدورشى

ودوه لثلاثه حدادين، إثنين ما عندهم فحم والثالث ما ولعشى

## ٨ - حكاية الصدق نجاك

الراوي: عربى أحمد عبد الله

سيدك الخواص (١٠٦) ليه سموه الخواص؟ يقول لك واحد بيجزوا وراه ويرمحو (١٠٧) وراه وجهه عند إيه

الشيخ خواص ده وراح واقف، قال له يا شيخ خواص الجماعة ديل عايزين يقبضونى وطايرين ورايا (١٠٨)،

أعرف معروف القى لى مطرح دسنى (١٠٩)، قال له تحت الخوصات ديله وأقعد، قال له: الله، الخوصات

دول راح يدارونى مش حيشقونى. قال له: ما تقعد. راح قاعد، جوا الجماعة دوله قالوا له، يا شيخ خواص

حد عدى (١١٠) من هنا؟ قال لهم: تحت الخوصات ديل. قالوا له: تحت الخوصات ديل، كأن كمان إنت

خرقت (١١١)، يا راجل الخوصات ديله حيداروا راجل قالوا يلا بينا يا عم يا لالا، دكه راح طالع من تحت

الخوص قال له: يا شيخ خواص أقول لك دارينى تقول لهم تحت الخوص، قال له: لو قلت الكذب كان

قبضوك أدبى قلت الصدق نجاك.



جَحَا يَقُول لَكَ إِيه، مَعَاه عَنَزْ جَرَبَانَه خَالِص، فِى الْبَيْتِ وَمِفْلَس مَلَا قِيشِ يَا كُل، رَاح إِتْفَقَ مَعَ أَخْتَه  
جَحِيوَه، قَالَ لَهَا: إِسْمَعِى، تَاخْذِى الْعَنَزْ دَه وَتَرْجِى السُّوقِ، وَسَطَ التَّجَارِ وَتَقْعِدِى، عَنَزْ مَا فِىهَاشِ غَيْرِ الْجِلْدِ،  
قَالَ لَهَا: وَأَنَا حَ آجِى لِابِسِ بُرْنِيْطَه وَلَا بَسِ أَفْنَدِى وَمَعَاى نُوتَه وَمِتر، رَاح أَوْصَلَكُ فِى الْعَنَزْ دِى خَمْسَه وَتَسْعِينَ  
جَنِيَه (١١٣)، قَوْلِى مَشْ مَدْيَاهَا (١١٤) لَكَ. قَالَتْ لَهُ: خَلَاص، مِينَ حَ يَقُولُ لَهَا وَيَنْ (١١٥) عَنَزْكَ وَمَشْ عَنَزْكَ،  
هُوَ رَاح طَبْعَا مِطْنَقَرِ الْبُرْنِيْطَه (١١٦) وَالْكِتَابُ تَحْتَ بَاطِهْ وَالْمِتر مَعَاه، وَالنَّصَارَاتِ، يَبُصْ كِدَه وَيَبُصْ كِدَه،  
وَعِى (١١٧) لِلْعَنَزْ طَلَعَ الْمِترِ، وَيَقِى يَقِيسُ وَيَكْتَبُ فِى النُّوتَه، قَاسَ عَرْضَهَا وَقَاسَ طَوْلَهَا وَرَجَلِيْهَا وَضَلَّاعَهَا، قَالَ  
لَهَا: الْعَنَزْ دِى بَسْتَيْنِ جَنِيَه تَبِيْعِيْهَا؟ قَالَتْ لَهُ: لَا. قَالَ: طَيِّبَ بِخَمْسَه وَتَسْتَيْنِ قَالَتْ لَهُ: لَا إِصْطَبِحْ وَرُوحْ قَوْلِ يَا  
صَبِيْحَ، مَشِى، غَيْبَ (١١٨) كِدَه وَجِهَ بَقِى يَقِيسُ فِيْهَا، قَاسَهَا يَمِيْنِ شِمَالِ وَيَقِى يَكْتَبُ فِى النُّوتَه، قَالَ لَهَا: طَيِّبَ  
بِسَبْعَيْنِ بَعْتِى؟ قَالَتْ لَهُ: لَا مَا أَبِيْعَهَاشِ. قَالَ لَهَا: طَيِّبَ بِخَمْسَه وَسَبْعَيْنِ، بَعْتِى؟ قَالَتْ: لَا.

التُّجَارُ دَلُوكَ (١١٩) مِطْلَعِيْنِ (١٢٠)، اللَّهُ الْخَوَاجَه دَه يَا خُوْى دَايِرِ يَقِيسُ (١٢١) فِى الْعَنَزْ وَيَكْتَبُ؟ جِهَ بَرَضَه  
بَقِى يَقِيسُ وَيَكْتَبُ، قَالَ لَهَا: بِخَمْسَه وَتَسْمَانِيْنِ، بَعْتِى؟ قَالَتْ لَهُ: لَا، قَالَ لَهَا بِخَمْسَه وَتَسْعَيْنِ، قَالَتْ لَهُ: لَا،  
عَنَزِى اللِّى مَا جَبْنَشْ مِيَهْ مَا أَبِيْعَهَاشِ، التُّجَارُ قَالُوا: اللَّهُ.

خَلَوَه (١٢٢) مَشِى، قَالُوا لَهَا إِسْمَعِى يَا حَاجَه إِنْتِى بِتَقَوْلِى بِمِيَهْ؟ قَالَتْ: أَيَوَه. قَالُوا لَهَا: خُدِى الْمِيَهْ، خَدُوا  
الْعَنَزْ. وَغَيُوا لَهُ مَشْ مَهْوَبَ (١٢٣) طَبْعَا وَقَفَ بَعِيدَ لَمَّا أَخْتَه تَبَعَدَ، رَاحُوا لَهُ قَالُوا لَهُ إِشْتَرِيْنَا الْعَنَزْ يَا سَيِّدِى،  
عَايِزْ تَشْتَرِيْهَا زَوْدَ فَوْقَ الْمَتِّ جَنِيَه، قَالَ لَهُمْ: مَالِىْ بِيْهَا أَرْوَدُ وَلَا مَا أَرْوَدُشْ قَالُوا لَهُ: كِيْ؟ (١٢٤) مَشْ عَايِزْ  
تَشْتَرِيْهَا؟ عَمَّا يَقِيسُ وَتَعْمَلُ فِيْهَا، وَرَآهَا سِرْدِى، آلهه أَشْتَرِيْنَاهَا بِمِيَتِ جَنِيَه عَايِزْ تَزَوْدُ خَدَهَا قَالَ: يَا بَوِى أَخْذِ  
إِيَه، قَالُوا لَهُ: اللَّهُ! أَمَالِ عَمَّا يَقِيسُ وَتَعْمَلُ وَتَسْتِى قَالَ: يَا بَوِى أَنَا بِقِيسُ جِلْدَهَا أَشَوْفَه يَنْفَعُ طَبْلَهْ وَلَا طَارَ.

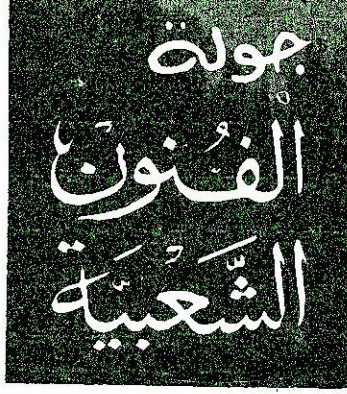
## الهوامش

- (١) لَقِى عِيْلَ: وَجَدَ طِفْلَ.
- (٢) رَايَحَ: ذَاكَبَ.
- (٣) مَطْرَحَ: مَكَانَ.
- (٤) تَشْرِيْلَنِيْ وَلا أَشْرِيْلَكَ: تَحْمِلْنِيْ أُمِّ أَحْمَلَكَ.
- (٥) طَيِّبَ سِيْبِكَ: إِذْنِ دَعِ عَنَكَ هَذَا.
- (٦) فَمَانَ اللَّهُ: فِى أَحْسَنِ حَالِ.
- (٧) مَا تَخْدُشْ عَلَى كَلَامِى: لَا تَهْتَمُ بِهِ.
- (٨) الْبِرَاحَ: الْمَرْعَى.
- (٩) مَنُورَ: مَضَى.
- (١٠) مُضْلَمَ: مُظْلَمَ.
- (١١) صَارُوْخَ: لَمْبَه صَغِيْرَه بِالْجَازِ.
- (١٢) لِفَايَهْ: حَتَّى.

- (١٣) قروص: نوع من الخبز مستدير قطره حوالى ١٠ سم وسمكه حوالى ٣ سم له وجه محمر مدهون بالسمن ويصنع من الدقيق ويضاف له كركم ومسح.
- (١٤) تلقاه: تجده.
- (١٥) الجمعة: الأسبوع.
- (١٦) كُلت: أكلت.
- (١٧) ماماتش: لم يمت.
- (١٨) خلف: أنجب أولاداً.
- (١٩) ما يخلصوش: لا ينتهوا.
- (٢٠) بتشقى: تلعب بصوت.
- (٢١) أدبتك: أعطيتك.
- (٢٢) جيت: عدت.
- (٢٣) خد له مدة: ظل مدة من الزمن.
- (٢٤) قعدوا: ظلوا.
- (٢٥) طالبين الجيزة: حان موعد زواجهما.
- (٢٦) طالبين منك القرب: تطلب ابنتك للزواج من ابنتنا.
- (٢٧) خدى بالك: انتبهى.
- (٢٨) إنت والزمان عليه: لا تكونى عوناً له على مصائب الدهر.
- (٢٩) إنت وهو على الزمان: تتعاونى معه ضد مصائب الدهر.
- (٣٠) بياجوا: يأتوا.
- (٣١) بيروجوا: يذهبوا.
- (٣٢) تدور: تبحث.
- (٣٣) نديهم لبعض: نزوجهم لبعض.
- (٣٤) أخذها: أزوجهها لابنى.
- (٣٥) حتنفى معاى: تصلح زوجة لابنى.
- (٣٦) هيصه: هنا بمعنى فرح وتطلق على الضوضاء.
- (٣٧) الأوضة: الحجرة.
- (٣٨) الفلانية: كذا.
- (٣٩) يحق عليك: يشترط عليك.
- (٤٠) صار فرادى: لا أهل له.
- (٤١) يبحتر الفلوس: يبذّر.
- (٤٢) إضعضع: ضعف.
- (٤٣) غله: حيوب.
- (٤٤) عيش: خبز.
- (٤٥) أدويهم: بالكاد.
- (٤٦) عاد إيه دلوقت: ما رأيك الآن.
- (٤٧) تخلّوها: تتركها.
- (٤٨) اتلوعت: تعذبت.
- (٤٩) شفت: عرفت.

- (٥٠) لمة: جمع من الناس.
- (٥١) قُدام: إلى الأمام.
- (٥٢) وعى: رأى.
- (٥٣) سيد عمك: تحية تبجيل.
- (٥٤) حيلتهم: لا يملكون غيرها.
- (٥٥) الغرض: المهم.
- (٥٦) طاب الأكل: تم طبخه.
- (٥٧) بهمة: بهائم.
- (٥٨) بهمة: ذو مروءة وشهامة.
- (٥٩) تسعين ياما كفاها: لا يجاريه في شهامته وكرمه تسعون رجلاً.
- (٦٠) مبسوط: يعيش في رغد.
- (٦١) خذ له مدة: ظل مدة من الوقت.
- (٦٢) طيب: موافق.
- (٦٣) عاد: إذن.
- (٦٤) بقيتها: لن أقبل.
- (٦٥) إداله: أعطى له.
- (٦٦) طار وراه: طرده من العمل.
- (٦٧) قوص: أحد مراكز محافظة قنا.
- (٦٨) يدق طوب: يصنع طوب تبن والطواب هو من يدق الطوب.
- (٦٩) مايفتهوش: لا يضيع منه.
- (٧٠) وقت: الصلاة.
- (٧١) دقن: متدين.
- (٧٢) لحضة: لحظة.
- (٧٣) راتب: حضرة ذكر صوفى.
- (٧٤) عاد: إذن.
- (٧٥) باجى: يأتي.
- (٧٦) تبع المية: مع الماء في الفيضان.
- (٧٧) العرجة: الأرض الزراعية.
- (٧٨) إمتطع: نام.
- (٧٩) نشفت: جفت.
- (٨٠) يفتس: يحرك رأسه لينظر.
- (٨١) نخس: تغور.
- (٨٢) ياخذوه بالطوب: يقدفوه بالأحجار.
- (٨٣) الجمال: من يعمل فى.
- (٨٤) تعرفش معروف: اعمل معروف.
- (٨٥) البحر الكبير: النيل.
- (٨٦) تعمل فى جميل: تؤدى لى معروف.
- (٨٧) قام بيه: ذهب به.
- (٨٨) دللاه: أنزله.
- (٨٩) خششنى لجوه: أدخلنى داخل النهر.
- (٩٠) طيبه: أنزله.
- (٩١) يصد: يستدير.
- (٩٢) أهنكه: هناك مع قرب الكسافة.
- (٩٣) ما يعتبرش: لا يؤخذ به.
- (٩٤) يتمختر: يسير معجباً بنفسه.
- (٩٥) تفك لنا المشكلة: تحل لنا المشكلة.
- (٩٦) قرطلى: ربطلى بشدة.
- (٩٧) عمل صلعة ما جرى: أتعبنى وعذبلى.
- (٩٨) خشعى: فمى.
- (٩٩) تجملنا أتراك: تظن أننا أتراك أى لانفهم شيئاً.
- (١٠٠) كتيفة الأرفصين: كتفه بشدة.
- (١٠١) حلق الصبغة: قلب المأزق.
- (١٠٢) التفكشى: الفكجى، لقب صاحب البندقية.
- (١٠٣) ينضرشى: لا يرى.
- (١٠٤) طواجن: أكل يقدم فى طاجن مصلوح من الأطفال.
- (١٠٥) فقها: رجال الدين.
- (١٠٦) الخواص: صانع الأشياء من الخوص.
- (١٠٧) يرمحوا: يجرى.
- (١٠٨) طاييرين ورايا: يجرى ورائى.
- (١٠٩) دسلى: خبأنى.
- (١١٠) عدى: مر.
- (١١١) خرفت: أصبحت تقول كلاماً غير محقول.
- (١١٢) جرية جحا: ما عز أجرب.
- (١١٣) راح أوصل لك فى العزدي خمسة وتسعين هنيهة: أزايد حتى خمسة وتسعين جنيهًا.
- (١١٤) مش مدياها: لن أعطيها/ أبيعها لك.
- (١١٥) وين: أين والمقصود لن يشك أحد من أين أتت بها.
- (١١٦) مطلنق البرنيطة: وضع القبة مائلة للأمام على هنيهة.
- (١١٧) وعى: رأى.
- (١١٨) غيب: غاب.
- (١١٩) دلوك: الآن.
- (١٢٠) مطلعين: ينظرون.
- (١٢١) داير بقيس: ظل يقيس.
- (١٢٢) خلوه: تركوه.
- (١٢٣) مش مهوب: لا يأتي ناحية.
- (١٢٤) كى: كيف.





# الفارغة

## زجاجة الشيشة

راند اعيد الرحمن

صناعة الشيشة بأنواعها من إحدى ظواهر الحرف التقليدية في قلب مصر الإسلامية وفي شوارعها العتيقة وحول بواباتها. وفي حى الجمالية تنتشر الصناعة: ومنطقة النحاسين وحارة الطومبكشية من المناطق التى يتوسطها أصحاب هذه المهارات من تلوين وزخارف وأشكال. ومن النحاسيات إلى زخرفة الزجاج وتلويحه يقوم الفنان الشعبى بالإضافة والتحوير وتتعدد الطرق وتتنوع فى إبراز الجمال التلقائى فى صناعته اليدوية.

والشيشة تتكون من عدة أجزاء: الحجر، والقلب، والرفاس، والبزبوز وهى الأجزاء العليا وهى غالباً ما تكون مصنوعة نحاسية. أما الجزء السفلى من الشيشة، وهو الفارغة التى تصنع من الزجاج وتزخرف وتلون، منها ما يصنع من البللور وتتنوع أشكالها وتختلف من عصر إلى عصر، ومن مكان إلى مكان. وموضوع هذا المقال هو الفارغة الزجاجية وأساليب زخرفتها وتتنوع أشكالها.

شكل البطيخة (شكل ٢).

وهناك ثلاث مقاسات أساسية وهى: ٢٢ و ٢٦ و ٣٠ وهذه الأرقام تمثل ارتفاع الفارغة وأطوالها بالسنتيمترات (شكل ٣).

أجزاء فارغة الشيشة:

١ - الفوهة.

٢ - العنق.

٣ - الانتفاخ أو البطن.

٤ - القاعدة.

والفارغة هى الجزء السفلى من الشيشة والذى يستقر به الماء الذى يعمل على تنقية الدخان، وكانت قديماً تصنع من قشرة جوز الهند المفرغة تماماً، وكانت تعطى مذاقاً ورائحة وبرودة للدخان، ثم تطورت لتصنع من النحاس الأحمر أو الأصفر أو الاثنيين معاً، ثم صنعت من الزجاج الملون أو المزخرف بأشكال مختلفة. ومازالت هناك فوارغ مصنعة من النحاس ولكن بأشكال تشبه المصنعة من الزجاج، وهناك شكلان أساسيان هما:

شكل القلة (شكل ١).

**ملحوظة:** هذه أسماء أطلقتها أنا حتى ينسنى لى دراستها بوضوح.

#### ١ - الفوهة:

هى الجزء العلوى من الفارغة، وهو الملامس لطبلة الخزنة، ودائماً ما يكون سميكاً حتى يتحمل الضغط الواقع عليه من قبل القلب.

#### ٢ - العنق:

هو المسافة بين الفوهة والانتفاخ الزجاجى وله أشكال مختلفة، وهذا الجزء هو الذى تمر من خلاله الماسورة حتى تصل إلى الماء.

#### ٣ - الانتفاخ أو البطن:

وهو الجزء الذى يلي العنق مباشرة، ودائماً يكون منتفخاً إما على شكل كروى (البطيخة) أو شكل آخر يشبه القلة، وهذا الجزء هو الذى يستقر به الماء.

#### ٤ - القاعدة:

هى الجزء الذى يلي الانتفاخ مباشرة، وهى دائماً من الزجاج السميكة لأنه يركز عليها حمل الشيشة الكلى، وهى ذات ملمس خشن من أسفل لمنع عملية التزحلق على الأرض.

#### زخرفة الفارغة (زجاجة الشيشة)

هناك شكلان أساسيان للفارغة هما البطيخة أو القلة - كما سبق ذكرها. وأياً كان شكلها قد تتعدد الخامات التى تصنع منها؛ فيمكن أن تصنع من النحاس أو الكريستال أو الخزف أو الصينى أو الزجاج، وعلى حسب نوع الخامات يكون ثمن الشيشة.

وبعد أن يتم تصنيع الفوارغ الزجاجية تأتى مرحلة زخرفتها. وهناك أساليب متعددة لزخرفة الفارغة نوضحها فيما يلي:

نبدأ بالزجاج السادة الأملس، إما أن يكون أبيضاً شفافاً أو ملوناً - أخضر أو أزرق أو مشمشى. وهناك أسلوبان لإكساب الزجاج اللون:

١ - الألوان التى يتم إضافتها إلى عجينة الزجاج أثناء تصنيعه مثل الأزرق والأخضر والمشمشى.

٢ - عندما تكون للألوان مثل الأحمر أو البمبى صعبة الإضافة عند التصنيع أو مكلفة فيلجأ الفنان إلى الأسلوب الثانى وهو إضافة اللاستر على الزجاج الأبيض ثم إدخاله إلى

الفرن حتى يثبت حرارياً ويمكن عندئذ التعامل معه ثانية. وتدفعنا الصورة السابقة إلى الحديث عن ملمس الزجاج حيث يمكن أن يكون الزجاج ذا ملمس، وهذا ينتج عن طريق قوالب يحفر بها الملمس حفراً غائراً ويصب عليه عجينة الزجاج، ويوظف هنا فى إنتاج الملامس المختلفة زخارف هندسية أو نباتية شكل (٥، ٦، ٧).

ومن أكثر أساليب الزخرفة جاذبية أسلوب التذهيب سواء أكان خطأ (شريطاً) أو حرراً، والمادة التى يتم بها التذهيب هى ذهب سائل عيار ١٢ يتم إضافة زيت الترينتين لتخفيفه، وهو سائل داكن اللون.

#### عملية التذهيب

١ - توضع الفارغة (الزجاجة) على دولاب (مثل الدولاب المستخدم فى الخزف) ويحدد الفنان سمك الخط ويختار الفرشاة المناسبة.

٢ - يضع الفرشاة على المكان المراد رسم الخط عليه ثم يلف الدولاب بقدمه بسرعة منتظمة حتى ينتج خط سوى خالٍ من الخريشات.

٣ - ما سبق كان فى حالة تذهيب الشريط أو الخط المنتظم، أما فى حالة التذهيب الحديثة يتم رسم الخطوط المتعرجة أو الرسوم الحرة الارتجالية بسرعة مع عدم الإخلال بمعدل سرعة انسياب الفرشاة على سطح الزجاج.

٤ - تأتى بعد ذلك مرحلة الحرق فى الفرن حتى تظهر المناطق المذهبة بلونها الذهبى الناصع الجذاب.

ويمكن التذهيب على السطح الأملس أو السطح البارز أو الغائر التى يبرزها التذهيب. هناك أيضاً التلوين ببوية الزجاج وهى ألوان سميكة القوام نوعاً ما، تعباً البوية فى زجاجة صغيرة تشبه القطارة حتى ينزل منها اللون فى شكل خط على الزجاج وتحرق الفارغة بعد ذلك فى الفرن حتى تثبت الألوان. وبعد الحرق نلاحظ انكماشاً بسيطاً فى سمك الخط وتتمتع هذه الألوان بالبروز البسيط بعد تفاعلها مع الزجاج ويوجد منها ألوان متعددة ولكن اللون الأبيض هو السائد فى الاستخدام لما له من تباين مع سطح الزجاج.

بعد أن يتم التفاعل بين بوية الزجاج والسطح الزجاجى للفارغة (بعد الانتهاء من عملية الحرق) يمكن التعامل مع هذا السطح ثانية، وذلك مثلاً عن طريق التذهيب فى مناطق معينة حسب زخارف معينة ولتكن إسلامية فتعطينا بروزاً بسيطاً شديد الجاذبية، وتستخدم مادة الكرنيكول - وهى مادة



تشبه «فتافيت السكر» كما يصفونها - وهى ذات ألوان متعددة ومختلفة.

### خطوات العمل

١ - ترش المادة على سطح الزجاج ثم تثبت عليه بواسطة الحرق فى الفرن.

٢ - يمكن أن تترك الفارغة بعد ذلك على حالها، أو يعالج السطح بالتذهيب لإيضاح الملمس النقطى.

الصفرة وهى أنواع حسب درجة خشونتها؛ فهناك الصفرة الخشنة وهناك الناعمة، وهى التى يوضع عليها الحامض. وللصفرة ألوان مختلفة من الأبيض والفسيقى واللبنى والبرتقالى... إلخ.

فالتى توجد عليها حفرة بيضاء ووحدة زخرفية زرقاء فقد استخدم أسلوب الطباعة من الشبكة الحريرية (السالك سكرين) فى زخرفتها، أما الاثنين الآخرين فقد استخدم أسلوب لصق الريبكالات (الصور) على الفوارغ.

والريبكالات هى عبارة عن صور ذات أحجام مختلفة صنعت ولصقت على أفرخ ورق من نوع خاص وهى مستوردة من ألمانيا.

وتوجد من هذه الريبكالات ما هو نباتى وصور شخصية لزعماء وشخصيات معروفة مثل أحمد عرابى... إلخ.

### كيفية استخدامها

١ - يبلل فرخ الريبكال فى الماء.

٢ - عندما تنفصل الصورة عن الورقة الخلفية تؤخذ من

الماء ثم تلتصق على سطح الفارغة.

٣ - يراعى لصق الصورة مفردة تماماً بواسطة قطعة اسفنجية من غير كرمشة أو فقائيع هواء.

٤ - تثبت الصورة حرارياً عن طريق إدخال الفارغة الفرن.

يأتى استخدام الحفر على الزجاج فى زخرفة الفوارغ، وهو يتم عن طريق ماكينة خاصة ذات حجر تضبط عليه الفارغة عند المكان المطلوب حفره أثناء دوران الحجر.

### خطوات الحفر

١ - يرسم الشكل المراد زخرفته على الزجاج بالشمع.

٢ - تبلل الزجاجاة عند مكان الحفر المطلوب بالماء قبل الحفر مباشرة حتى تبرد من الحرارة الناتجة أثناء الحفر.

٣ - يضبط الفنان الفارغة على الحجر الرائد حتى يتم الحفر.

أما صناعة الفارغة من مواد معدنية وبخاصة النحاس وزخرفتها وتشكيلها فلها أساليب مختلفة غير تلك الشائعة فى تصنيع الفارغة من الزجاج وتلوينها وزخرفتها.

وتعتبر الفارغة الزجاجية من أشهر الأنواع المستخدمة فى صناعة الشيشة - والشيشة لا بد وأن تكون الفارغة لها مصنوعة من الزجاج أو الكريستال أو البللور، أما ما هو مصنوع من مواد أخرى فله مسميات متعددة تبعاً لأشكالها واستخداماتها..

وصناعة الفارغة الزجاجية هى عمل فنى له تقاليده بين الحرف الفنية الشعبية.



# مهرجان الإسماعيلية الدولي السابع

## للفنون الشعبية

### «الندوة العلمية»

سماء سليمان بدر

على مدى ثمانية أيام، في الفترة من ٣١-٢٤ من أغسطس ١٩٩٦، أقيم مهرجان الإسماعيلية الدولي السابع للفنون الشعبية، وأفتحه السيد اللواء محمد عبدالسلام محافظ الإسماعيلية، والسيد الأستاذ الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، والسيد الأستاذ حسين مهران رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، وشارك فيه عدد كبير من فرق الفنون الشعبية، تجاوز الاثنين والأربعين فرقة، قدمت إلى مدينة الإسماعيلية من ثمان وعشرين دولة من قارات العالم المختلفة، فيما عدا أستراليا التي ستشارك - كما صرح المسؤولون - في مهرجان العام القادم.

في إطار هذا المهرجان واللقاءات الثقافية والأمسيات الشعرية والمسابقات والجريدة اليومية «فولكلور»، انعقدت ندوة علمية تحت عنوان «الفنون الحركية وجنس الفنون الشعبية»، واستمرت لمدة خمسة أيام، في الفترة من الأحد ٢٥/٨/١٩٩٦ إلى الخميس ٢٩/٨/١٩٩٦، نوقش خلالها خمسة وعشرون بحثاً، على مدى ثمانى جلسات. وهو عدد كبير من البحوث يتعذر عرضه في المساحة المحددة لنا، ولذا سأعتمد هنا إلى عرض ثمانى أبحاث فقط، لعلها أهم الأبحاث التي نوقشت في هذه الندوة.

## البحث الأول

### العناصر الشعبية فى أعمال بعض مؤلفى الموسيقى المصريين

#### د. زين نصار

يرى الباحث أن التراث الشعبى معين لا ينضب ينهل منه كل متعطش للغوص فى أعماقه؛ حيث وجد المؤلف الموسيقى المصرى فى التراث الشعبى لبلاده مصدراً فياضاً للإلهام الفنى وباعثاً على كتابة مؤلفات لها قيمتها الفنية، وتستند على عناصر من التراث الشعبى سواء باستخدامه للألحان الشعبية أو الآلات الشعبية أو باستخدام آلات موسيقية محلية.

وقام المؤلف بتقسيم مؤلفى الموسيقى المصريين إلى ثلاثة أجيال مثل أبو بكر خيرت (١٩١٠-١٩٦٣) وهو من جيل الرواد، وكذلك كامل الرهالى، وعلى إسماعيل، وعطيه شرارة، ورفعت جرانه، وجمال عبدالرحيم، وميشيل المصرى وهم من الجيل الثانى. عرض الباحث لهؤلاء المؤلفين بعضاً من أعمالهم التى استعانوا فيها بالتراث الشعبى من أمثال:

#### أولاً: أبوبكر خيرت (١٩١٠-١٩٦٣)

أنجز كلاً من السيمفونية الثانية والمتالاية الشعبية؛ حيث أنجز الأولى على أساس ألحان مصرية واستخدم آلات الأوركسترا بدلاً من الآلات الموسيقية العربية، وكذلك ضمت السيمفونية ألحاناً غنائية وألحاناً ذات طابع شعبى تصور الرقص الشعبى الإسكندراني، بينما كتب الثانية على أساس الألحان الشعبية التى كان يتغنى بها فى حياته مثل لحن (عطشان يا صبايا) و (يمامة حلوة ومنين اجيبها) ولحن الأغنية السورية (بفته هندى) واستخدم المؤلف آلة القانون العربية وآله الدف والوترات والآلات النفخ الخشبية فى الأوركسترا.

#### ثانياً: كامل الرمالى (١٩٢٢)

المتالاية الأوركسترالية (صور شعبية) بدأها المؤلف على ألحان شعبية مصرية كلحن (ياحسن ياخولى الجنية)، ولحن (دعاء)، ولحن (سلم على)، ولحن (حب العزيز الربعه بقوش)، ولحن (زفة العروسة)، و (آه يازين).

#### ثالثاً: على إسماعيل (١٩٢٢-١٩٧٤)

تعامل مع التراث الشعبى الذى جمعه فى رحلات ميدانية مع فرقة رضا من مختلف المحافظات وقدمه فى صوره فنية، واعتمد على مواد موسيقية شعبية فى كتابة موسيقى الأفلام،

وجمع بين عناصر الموسيقى الشعبية والعربية والجاز كما ظهر فى موسيقى فيلم (غرام فى الكرنك).

#### رابعاً: عطيه شرارة (١٩٢٣)

استغل الألحان العربية فى محاولة جادة لإعادة صياغة بعض الألحان العربية السلسة مع استغلال العلوم الموسيقية الأوروبية وتطويرها لخدمة الموسيقى العربية المحلية. واستخدم آلات موسيقية عربية ومقامات موسيقية عربية وألحان شعبية محلية فى صياغة أوركسترالية فقدمها تحت أضواء جديدة وبأسلوب متطور، ومن أعماله:

- كونشير العود والأوركسترا فى مقام الحجاز كاركرد حيث أبرز آله العود فى أداء الألحان بإحساس عربى.

- الكونشيرتو المصرى الأول فى مقام سى بيمول الكبير للفيولينة والأوركسترا، وبنى حركته على اللحن الشعبى (يا نخلتين فى العلالى) وأبرز آلة الفيولينة (الكمان) فى أداء الألحان المصرية.

- الكونشيرتو الثانى للفيولينة والأوركسترا مقام دو الصغير، استخدم فيه لحن (يا حسن يا خولى الجنية يا حسن) واستخدم فى أداء اللحن آلات وترية أو آلات النفخ.

- كونشيرتو الناي فى مقام الراست، حركته مبنية على لحن (أذان الصلاة). وكذلك المتالاية العربية.

#### خامساً: رفعت جرانة (١٩٢٤)

كتب السيمفونية العربية التى كانت خطوة نحو استخدام القوالب العالمية فى موسيقانا العربية، وجاءت حركاتها على ألحان شعبية مثل (عطشان يا صبايا)، و (خذ البزة وأسكت)، و (آه يازين)، و (على دلعونه)، و (حول يا غنام).

#### سادساً: جمال عبدالرحيم (١٩٢٤-١٩٨٨)

تناول الكثير من الألحان الشعبية وحافظ على الطابع المميز لها وقدمها فى معالجات فنية جديدة؛ حيث كتب لحناً شعبياً مصرية للبيانو المنفرد، وكذلك كتب فانتازيا على لحن شعبى للفيولينة والأوركسترا على أساس اللحن الشعبى (الواد ده ماله).

#### سابعاً: ميشيل المصرى (١٩٣٣)

استخدام فى مؤلفاته آلات شعبية وتقليدية مثل:

- الموسيقى التصويرية لمسلسل (الشك) حيث استخدم فيها آله السلامية مع الأوركسترا.



- ومسلسل (من قصص القرآن الكريم) استخدم الناي والسلامية مع الأوركسترا.

### البحث الثاني

الموروث الشعبي ومناهج التدريب والمسرح الحديث

#### د. عبد الرحمن عرنوس

يتناول الباحث في هذه الدراسة: «استعراض بعض المحاولات التي تعاملت مع الموروث في المسرح الحديث وفي مناهج تدريب الممثل التي ارتكزت على الموروث الشعبي للعمل على انفجار الإحساس عند المتدرب».

يرى الباحث ضرورة جمع الألعاب والمهارات الشعبية وتوثيقها بالصوت والصورة، كما يمكن للمدربين جمع ما يقابل هذه الألعاب والرياضات الشعبية في المجتمعات العربية والإفادة منها في تدريبات حرفية الممثل لتصبح تلك التدريبات لها خصوصيتها المحلية، كما يمكن الاستعانة بكليات التربية الرياضية المنتشرة في الوطن العربي والتي بدأت تهتم بجمع هذا التراث الشعبي الحركي من رياضة ورقص، لذا يمكن الرجوع إلى دراسة هذا الإيقاع الحركي في نماذج بعض الشعوب للإفادة في تدريبات التعبير الحركي في نماذج تدريبات نموذج المختبر المقترح لمن يريد البحث عن منهج.

ويذكر الباحث أنه مازالت نوعيات التدريب تتأرجح بين النقل والاجتهاد؛ لذلك يرى أنه يجب ملاحظة تقنية الأداء الحركي والقولي في الأداء الجماعي في الأذكار والمدائح عند المولوية، وكذلك يمكن التقاط تقنية الأداء عند طائفة الجعيدية المنجولين في الأسواق، والتقاط ضبط الأداء وقوة التركيز وسرعة البديهة والتدقيق الانفعالي في فن المناظرة العربية القديم والحديث، وفنون المرونة الحركية عند لاعبي الحبل وضرب النشاب والقوس والمبارزة وفن المصارعة وبقية فنون الفرجة في عصر السلاطين، ثم فنون أرباب الملاهي والملاعب والبهلوان؛ تلك الفنون التي تكسب الجسد المرونة الفائقة التي تقابل المرونة الرائعة ذات الارتعاشات الروحية عند فرقة بالي الأندلسية.

ويذكر الباحث مستنكراً أنه ينظر إلى من يحاول الاستعانة بمفردات الأداء الشعبي المسموع والمرئي وبالألعاب الشعبية على أنه ضارب من الجنون، في حين أن الكثيرين من الغربيين قد استعانوا بالتراث الشعبي القديم من أمثال (أدتر) الذي اتجه صوب الشرق ينهل من تراثه وينظر للمسرح ويقنن

من جديد له. وكذلك (جروتوفسكي) تأثر بفلسفات الشرق والمسرح وأقام فلسفة حرفية الممثل متأثراً بالشرق ثم (أوجستوبو البرازيلي) استغل الألعاب الشعبية المحلية وسجلها في كتاب تدريب الممثل. فلماذا نفضل الاستيراد من الغرب في كل شيء مع أن الخامة شرقية في الأساس ويكفي أنها ذات علامة عربية.

ونذكر الباحث أنه ظهرت بوادر التراث وكنوزه في محاولات بحث هذا التراث في المهرجانات والاحتفالات مثل مهرجان قرطاج ودمشق والاحتفالية في المغرب وجرش والجنادرية؛ ففي كثير من الدول العربية بدأ الاهتمام بالتراث على المسرح مثل سلطنة عمان؛ حيث يدرس فن المسرح، ويجمع التراث المرئي والمسموع ويحتفي به، وتونس اهتمت بحرفية الممثل وتعتمد بعض فرقها تحويل المسرحية من نص مكتوب إلى عرض يعتمد أساساً على لغة العضلات ولغة الأصوات؛ حيث هناك اهتمام بالتعبير الجسدي والارتجال لتطوير حرفية الممثل، ويرجع هذا إلى اطلاع التونسيين على مناهج التدريب الحديثة؛ لذا ظهرت كثير من المحاولات المسرحية الحديثة. كذلك اهتمت كل من السودان والإمارات والبحرين وقطر بالموروث الشعبي الزاخر من قبل فناني المسرح من خلال ارتباطهم بالتراث في إنتاجهم المسرحي.

### البحث الثالث

#### «عروض الفنون الحركية والفنون التشكيلية»

#### عبد الغنى النبوى الشال

تعرض الباحث للعلاقة بين الفنون الحركية والفنون التشكيلية؛ فهو يرى أن الفن التشكيلي أكثر الفنون تسجيلاً للحركة عن طريق رسومه ونقوشه وتشكيلاته التي تركها وتملاً متاحف العالم، والحركة عنصر أساسي في أي عمل فني فهناك حركة في الرقص، وحركة في الموسيقى، وحركة في الأدب والشعر.

يرى الباحث أن الفنان التشكيلي في كل عصر يستلهم موضوعاته لفن الحركة خصوصاً من طقوس الرقص والغناء والأساطير والعادات ويسجلها في صور ورسوم ونقوش في المعابد والمقابر أو الكهوف أو في لوحات خاصة لتصبح سجلاً مقروءاً ومنظوراً ربما تعجز عن تحقيقه فنون أخرى، ومن هنا صار الفنان على اختلاف تخصصاتهم يستلهمون بعض موضوعاتهم من المصادر الشعبية؛ لأنها ترتبط بالإنسان والمجتمع بدون قواصل أو حواجز وتعبر عن الشعب الحقيقي في بساطته وفطريته.



وعرض الباحث لبعض الفنانين الذين استعانوا بالفن الشعبي في فنونهم من أمثال «بيتهوفن» الذي استلهم في «سوناته الراعي باستورال» ألحان الرعاة وأناشيدهم الفطرية. واستوحى «مونتسارت» عن طريق الناي السحري أسطورة إيزيس وأوزيريس في أوبراه. ومن الجانب المصري نرى الكثيرين ممن هاموا بالفن الشعبي وسجلوه في لوحاتهم الفنية أمثال الفنان راغب عياد، والفنان أدهم وأنلى.

أما عن الحركة في الرقص فقد قام الفنانون التشكيليون بتصميم ملابس فرقة رضا، أما عن الحركة في الموسيقى فقد قام الشيخ «زكريا أحمد» بتكوين نغم جديد من نداءات البائسين ومنها أغنية «وانا كل ما قول البقرة يابوى ترميني المقادير».

ويذكر الباحث أن الفنان التشكيلي هو الذي يصمم الملابس ويختار الألوان والزخارف المصاحبة، كما يعد المناخ العام أو الديكور الذي هو عنصر أساسي في الإخراج، وأيضاً الفنان التشكيلي واع بحركة الأجسام ونظامها التشرحي حتى تتناسب الحركة في طبيعتها العضوية أثناء حركة الشخص دون تعارض بين عضلات الجسم، ويظهر ذلك في مسرحية «الكوبلياء» تلك العروس الشعبية؛ حيث زود الفنان التشكيلي الراقصة بمعلومات عن حركة «العروسة الدمية». وذكر الباحث أن الفنان التشكيلي لا يفرض عليه طراز فني معين عند التعبير لتمثيل الحركة فهو متحرر تماماً. يخرجها واقعيًا أو مجردًا أو غير ذلك. ويخلص الباحث إلى أن التعبير التشكيلي هو أقرب للوضوح والتكامل.

#### البحث الرابع

##### «القبول الموسيقية بين الفن الشعبي

##### وعروض المدن»

#### د. فتحي الخميسي

يذكر الباحث في بحثه أن الشرق - من عرب وأكراد وإيرانيين وهنود - وحدة تتصل عنده الفنون الشعبية بفن الحضرة هذا الاتصال الوثيق وهو اتصال أكثر تلاحماً من نظيره في أوروبا والغرب. فمن القبول الموسيقية قلب الموال وهو قالب فذ غنائى نشأ في القرن التاسع في بغداد العباسية ثم جال في أقطار العرب ليقطع الريف والمدن؛ حيث أصبح أهم القبول الموسيقية العربية التي يمكن أن ندعوها «عامية». ويسير الموال على مبدأ واحد حيث الارتجال الحر من البداية إلى النهاية (غناء). وأيضاً من القبول الموسيقية التقاسيم الموجودة في كل ركن عند العرب وإن اختلف الاسم؛ حيث

ارتجال العازف على إحدى الآلات العربية وهي من القوال العربية «العامية» بين العرب ككل وبين الريف والحضر.

يرى الباحث أن للفنون الشعبية عند العرب فضل الحفاظ على وحدة المناخ الفنى العربى، أما المدن فقد عملت على أظهار وجه الاستقلال لكل قطر فالمدن العربية تتصل بالريف وتستلهم منه الشعور القوى بوحدة تاريخ الجميع وانصهار الكل. نستشعر هذا الدفق الجماعى فى السيرة الشعبية، وهى لمن كبير محورى وألحان أخرى صغيرة تأتي بعده وحوله ويبدو هذا اللحن المحورى وكأنه «المذهب» فى موسيقى المحترفين فى المدن. والطقوقة فن «الثابت والمتغير» وعلاقتها الخاصة، فهى ليست بمنأى عن البناء الموسيقى الشعبى؛ فالطقوقة بدعة قاهرة جميلة لكن فكرتها الديالكتيكية رابضة مستقرة تماماً فى عمق السيرة الشعبية (كالسيرة الهلالية) حيث ترتكز الألحان الدائرة على محور واحد رئيس تبدأ به السيرة عادة.

وهكذا تتسق الططقوقة (والموال القاهرةى أيضاً) فى فكرتهما الرئيسة مع السيرة الشعبية، كما تتفق التقاسيم الشعبية والقاهرة على مبدأ «الارتجال - الحر» قاسماً مشتركاً. ويرى الباحث أنه علينا أن نبدأ ونحن على علم أن طريق الاتصال يبدأ من الريف دائماً متجهاً إلى المدن وأن مخزون الفن الشعبى هو حصيلة آلاف السنين، أما مخزون المدن فيتبدل تماماً كل فترة زمنية لا تتعدى الأربعة قرون، مع العلم أن الفن الشعبى هو غزارة الذوق العام فى كل قطر ومخزن التجربة الموسيقية العربية العامة.

#### البحث الخامس

##### «التلقى والوظيفة بين السياق الشعبى والسياق

##### الجماهيرى

#### على عفيفى

يرى الباحث أن العملية الابداعية موزعة بين أطراف ثلاثة هى : المبدع، والنص / العمل، والمتلقى. وهذا يدعو إلى أسئلة جديدة حول عملية الاستجابة فهناك استجابة شفاهية واستجابة لأعمال كتابية؛ ولذلك تناول الباحث دراسة الاستجابة الشفاهية التى تمثل ميداناً مهماً فى مجال الدراسات الميدانية الفولكلورية فالمتلقى الشفاهى فى الواقع يمثل إمكانية متجددة تتيح مجالاً لاحتكاك باحث الفولكلور مع الجمهور بالقدر نفسه الذى يحتك فيه بالأعمال الفولكلورية.

ويرى الباحث أن الاستجابة لعمل ما تتوقف على شروط إنتاجه وطبيعته من ناحية وعلى موقف المتلقى وموقعه من

العمل من ناحية أخرى؛ فالتلقى فى سياق شعبى سيختلف عن التلقى فى سياق جماهيرى وسوف تختلف وظيفته بين السياقين أيضاً.

فالعناصر التى تتشابك وبعضها هى : الأداء، والوظيفة، والتلقى .

فالأداء يختلف من أداء عضو أو مجموعة أعضاء فى جماعة شعبية إلى أداء ممثل مسرحى أو سينمائى للفعل نفسه؛ فالأول يمارس فعلاً يتصل بموقف اجتماعى واقعى والثانى يمارس فعلاً إيهامياً ضمن سياق مختلف .

الوظيفة بالنسبة إلى المؤدى الواقعى هى تحرير الروح وبلوغ الاتصال فوظيفته ذاتية فاعلة وتكون وظيفتها أثراً على المؤدى نفسه، أما بالنسبة إلى الممثل هى إبلاغ رسالة ضمن إطار فنى مرتب فوظيفته موجهة توجيهياً إيديولوجياً يخضع لسياق العمل الفنى تبعاً لشروط إنتاجه؛ حيث يحدث أثراً على المستقبل الخارجى .

التلقى، المتلقى فى سياق شعبى يتلقى فعلاً إيهامياً وربما يمثل المؤدى نفسه متلقياً فى آن، بينما يعرف المتلقى فى سياق جماهيرى أنه يتلقى فعلاً إيهامياً محملاً برسالة ما .

وقام الباحث بتناول مثال تطبيقى لتوضيح المفاهيم السابقة وهو «موال حسن ونعيمة» فمثلاً على الرغم من أن الموال عمل فنى شعبى إلا أن تلقيه يختلف باختلاف ثقافة الجماعة المتلقية له . ففى سياق «المولود» مثلاً يتم استقبال الوقائع المتضمنة فى الموال على أنها خبر مصاغ فى قالب فنى وليست خيالاً محضاً فـ «حسن ونعيمة»، و«ياسين وبهية»، و«الفتى مهران»، وغيرها من المواويل القصصية هى فى الأصل حادثة واقعية تمت قراءتها قراءة منحازة إلى قيم الجماعة الشعبية التى يتبناها الموال بحيث تصبح قراءة الموال للحادثة خيراً وليست خيالاً، وبالتالي عندما يلجأ المبدع الفرد إلى تضمين عمله حكاية أو حادثة جاءت فى شكل من الأشكال الفنية للجماعة الشعبية فإنه يتخذ أحد موقفين : إما أن يكون موازياً للجماعة الشعبية، بمعنى أنه يقرأ العمل الفنى الشعبى قراءة منظمة أو مكمل أو محاكية لرؤية الجماعة .

وإما يتخذ موقفاً يستند إلى الواقعة الحقيقية للموال أو السيرة أو الحكاية ليقوم بتفسيره الخاص . وهو باتخاذ هذا الموقف أو ذاك يريد أن يوجه متلقيه إلى دلالة بعينها وبالتالي ينطوى هذا التوجيه على رسالة إيديولوجية مخالفة لرؤية الجماعة الشعبية . فى هذه الحالة يقدم لنا المبدع الفرد عمله الفنى المتوجه إلى متلق فى سياق إيهامى مخالف للسياق الشعبى

بالضرورة، هذا الاختلاف يعود إلى موقف التلقى حسب وجوده فى هذا السياق أو ذاك . وكذلك تختلف وظيفة المتلقى فى حالة عرض الموال على المسرح؛ ففى داخل هذا السياق الإيهامى للمسرح عدة رؤى، رؤية المؤلف ورؤية المخرج وباقى صانعى العرض المسرحى، بينما فى السياق الشعبى نكون أمام رؤية الراوى التى لا يمكن بحال أن تتحدى رؤية الجماعة الشعبية المتلقية، إذ يعنى ذلك هدماً لعملية التواصل والتلقى ذاتها، إذ إن رؤية الراوى مصممة حسب رؤية الجماعة الشعبية . بينما فى السياق الإيهامى فإن الرؤية لا بد أن تكون مصاغة كي تحقق انزياحاً ما، عن رؤيتها داخل السياق الشعبى، ولا يعود هذا الانزياح إلى انتقال الرؤية من جماعة إلى فرد ولكن إلى طبيعة الفن المسرحى نفسه . فوجود العنصر الشعبى على المسرح هو نوع من الاختيار لا لذاته وإنما لينضم إلى رؤية جديدة وقراءة جديدة؛ إنه مقدم لنا من خلال مرشحات إيديولوجية قد تتفق أو تختلف مع رؤية الجماعة الشعبية .

## البحث السادس

### «السيرة الهلالية والمسرح»

#### عبدالغنى داود

يعرف الباحث «السيرة الهلالية» بأنها الملحمة الشعبية العربية المعروفة بنى هلال والتى تصور الباحث أنها ملحمة العرب الأولى التى امتدت وتجاوزت الوطن العربى الكبير حتى وصلت إلى غرب إفريقيا وشرقها على السواء . وهى الملحمة التى صورت وقائع العرب القيسية فى المدة ما بين منتصف القرنين الرابع والخامس الهجريين، أى إبان الدولة الفاطمية .

كانت أولى تجارب استلهام السيرة الهلالية على يدى الشاعر الكبير محمود بيرم التونسي (١٨٩٣ - ١٩٦١) عندما كتب أوبريت «عزيزه ويونس» وقدمتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى فى موسم (١٩٤٤ - ١٩٤٥) من ألحان زكريا أحمد وإخراج فتوح نشاطى، والأوبريت صياغة عامية مصرية تخالف تفاصيل أحداث السيرة فى كثير من الوقائع؛ فقد جسد مئات من صفحات السرد فى السيرة وحولها إلى شكل التشخيص حادفاً الكثير من التفاصيل ومغيراً فيها وخالفاً لوقائع من وحى خياله كتنوعات لوقائع هذه السيرة . وركز بيرم على توظيف الأغنيات الجماعية والفردية والثنائية بوصفها جزءاً أساسياً ملتحماً ببناء الأوبريت... وليس مجرد زخرفة أو ترتيب للأحداث .



العلاقة التي تقوم على تمثيل الأدوار في الحياة والبيئة المحيطة بالإنسان داخل نمط حياته الثقافي الشعبي .

«فاللعب، إحتياج إنساني يتم عن نمط معين من أنماط السلوك الاجتماعي، أو شكل من أشكال الفعل أو النشاط الإنساني الذي يحققه تطور العمل أو تصاعد الفعل لا قيمة الفعل ذاته؛ إذ إن المكسب والخسارة قيمة في ذاتها الهدف منها التسلية والمتعة التي تصاحبها الفائدة الإنسانية .. ولذلك عرض الباحث الفرق بين أشكال اللعب الفولكلورية المختلفة بدءاً من أشكال اللعب والمهارات الفنية المكتسبة لدى الصغار والكبار على حد سواء، وتلك الأشكال الفنية والتي لا تجعل منها أعمالاً فنية، وإنما ننظر إليها بوصفها معتقدات وعادات وتقاليد شعبية، وكذلك فنون العرض أو الفرجة الشعبية أو فنون الشوارع وهي تلك الفنون التي تعتمد على التجمهر إلى أشكال الإبداع الإنساني الفني الجمالي المنظم ومنها فنون اللعب الحركي - الرقص، «الدراما أو المسرح» . وكذلك ميز الباحث المحاكاة بأنها طبيعة وفنية فالأولى غريزية طبيعية يولد بها الإنسان وتميزه عن سائر الكائنات . والثاني يعني بها «العرض، أو إعادة العرض التي تظهر مع الارتقاء بالزرعة الفطرية للمحاكاة للحد الإبداعي الفني .

ويرى الباحث أنه من خلال إدراك الإنسان الفني لنمط معين أنماط السلوك والانتقال والأحداث يختار ما يلائمه من أشكال التعبير الإنساني الإبداعي .

فنان «الكلمة، يستخدم الكلمة المصاغة بشكل فني، وفنان «الموسيقى، يستخدم النغمة، وفنان «التشكيل، يستخدم النقطة أو الخط أو اللون أو الكتلة ضمن إطار فني خاص به، وفنان «الحركة الإنسانية، فيعيد ترتيبها وصياغتها في إطار فني منظم . وقد تجتمع هذه الأشكال أو الأنواع الفنية وهي وجود عنصر الإيقاع والانسجام في مختلف أشكال الإبداع الفني الإنساني عموماً .. ويرى الباحث أنه إذا تم الاتفاق على أن «نشأة الفنون الحركية، مثلها مثل فنون المحاكاة كافة، قد نشأت نشأة طبيعية . مع الرغبة الحسية الساعية نحو اللعب ونتيجة حتمية لتطورها من الطقس الديني المجسد لتطورات الإنسان العقائدية التي لا تخلو من فنون اللعب الفولكلورية المختلفة كالحركات التعبيرية والأناشيد والمواكب الاحتفالية التي تنحو إلى تجميع الحشود البشرية إما بالمشاركة أو المشاهدة، ثم باستغلال الحركة، الكلمة، النغمة، التشكيل وخروجها من دور العبادة، كالمعبد، والكنيسة، والمسجد .. بدأ التاريخ لمعرفة شعب من الشعوب أو أمة من الأمم لفنون

ونذكر الباحث أن أوبريت بيرم قد فتح عيون السينما المصرية في الأربعينيات على ملحمة «الهلالية، فنهلت منها دون بحث عن دلالة أو تكريس لخطاب . ولكن بعد ثلاثين عاماً يلتقي جمهور المسرح بالسيرة الهلالية مرة أخرى على يدي الكاتب المسرحي يسرى الجندى في مسرحية «سيرة بني هلال» التي قدمها مسرح الطليعة عام ١٩٧٨ من أخراج سمير العصفوري، وفي تلك الفترة ظهر عامل (التراث الشعبي) في النصف الأخير من هذا القرن في منطقتنا العربية؛ لذا فإن نص بيرم «عزيزه ويونس» لم يتأثر بهذا العامل، بل قدم الشاعر عمله بشكل تلقائي دون تنظير أو إيديولوجية فجاء فناً نقياً أقرب إلى يتابعه التراثية دون أن تمشوش عليه نظريات أو إيديولوجيات أو شعارات . وبالطبع فالتراث عنصر موجود في الأساس ضمن مكونات المنطقة الثقافية لكنه تحول في فترة ما ولا يزال إلى أداة سياسية بوصفه رد فعل على ما خلفته الإيديولوجية من إحباطات، بل واستغلت لخدمة أهدافها السياسية المتناقضة حيث تتكرر لجانب منه أحياناً وتحتضن جانباً آخر في أحيان أخرى، ومن الملاحظ أنه منذ الستينيات ركزت الأنظمة الحكومية الشمولية التي حكمت المنطقة على المسرح بوصفه أداة مؤثرة على الجمهور .

وتناول المسرحية نفسها مخرجون آخرون ويعناوين مختلفة واستوحى كثير من الكتاب أعمالاً مسرحية من السيرة الهلالية حيث حاولوا العثور على لفة مسرحية جديدة من خلال الموروث الشعبي . وكذلك استلهم بعض الكتاب المسرحيون مسرحيات من السيرة الهلالية للأطفال . ويرى الباحث أن السيرة الهلالية كانت وما تزال مصدر إلهام لكتاب كثيرين وسوف تظل منبعاً ثرياً لا ينضب معينه لكثير من الأعمال المسرحية في المستقبل .

### البحث السابع

«علاقة عروض الفنون الحركية بأنواع جنس الفنون،

د . عطار رشكري

صنف الباحث «الفنون الشعبية، بوصفها جنساً من أجناس «الثقافة الشعبية، يقوم على خمسة أنواع هي:

(الفن القسولي - الفن الموسيقي - الفن الحركي - الفن التشكيلي - الفن الدرامي) . ويرى الباحث أن هناك علاقة بين عروض الفنون الحركية وأنواع جنس الفنون؛ ولكي نتضح هذه العلاقة لابد أن يشير إلى بعض أوجه القصور الأكاديمي في إطار البحث والتمييز بين أشكال اللعب الفولكلورية المختلفة الذي جاء نتيجة «ملاقة «اللعب»، و «المحاكاة، أو «التقليد» . هذه



المحاكاة... وخلص الباحث إلى أن الإنسان فنان بطبعه وبمدرجاته التي تختلف من فرد إلى آخر والتي تتفاوت وتتصاعد من قدرته على محاكاة الطبيعة إلى قدرات خاصة مميزة تعينه على الإبداع الفني إلى قدرات عامة تقوم على الذوق والحس الإنساني النقدي.

### البحث الثامن

#### «التعبير بالحركة والفنون الشعبية دراسة مقارنة»

#### د. فاروق أحمد مصطفى

يشير الباحث إلى أهمية التعبير بالحركة في فنوننا الشعبية المتعددة؛ ولذلك تعرض الباحث إلى العلاقة الوثيقة بين الرقص الشعبي وبين عناصر الفنون الشعبية. ذكر الباحث أن الأنثروبولوجيا تهتم بالتعبير بالحركة أي تهتم بحركة الجسم الإنساني وما يصدر عن جسم المتكلم من حركات مثل هذا الرأس وتحريك اليدين وفتح وغلق العينين وغير ذلك من الحركات التي يطلق عليها لغة الجسم ولغة حركة الجسم، وهي تتشابه مع لغة الحديث؛ حيث إن لها بناءها وإسهاماتها في أنساق الاتصال المختلفة. فنحن نعتمد على تحليل الإبتسامة وتغيرات الوجه الإنساني والإيماءة بالرأس وحركات الجسم عدد استجابته للمواقف المختلفة. فالدراسات المقارنة التي تتم على مختلف الشعوب تثبت أن حركات الجسم الإنساني تختلف وتتباين من شعب إلى آخر فحركات الرأس والعيون والقدم واليدين والأصابع والذراعين وأجزاء أخرى من الجسم تعبر عن معان مختلفة مثل القبول والرفض والتأكيد والنفي والاستنكار والغضب والأسى والاستحياء والابتهاال، وهذه المعاني تختلف من شعب إلى آخر.

وألقي الباحث الضوء على بعض حركات الجسم؛ فإننا نجد أن العين تلعب دوراً مهماً في التعبير عن كثير من المعاني، كما أن حركة الوجه واليد وغيرها من أجزاء الجسم، وكذلك فسر حركات أخرى مثل زم الشفتين وحركات اليد. وأشار الباحث إلى أهمية التعبير بالحركة في التراث الشعبي؛ حيث يعبر بصديق عن مشاعر الشعب وهو أحد العناصر المهمة والمؤثرة في حفظ التراث من خلال الحركات المعبرة عن ثقافة وبناء المجتمع.

وكذلك أشار إلى أن التعبير بالحركة يلعب دوراً مهماً في مجال الترقية والترويج عن أبناء المجتمع إما في المجتمعات المحلية المختلفة أو من خلال الفرق الشعبية التي تعرض في أماكن مختلفة. وهناك وظيفة للرقص الشعبي هي أن يذيب

الفوارق بين أصحاب المكانات المختلفة؛ فالجميع يشارك في الرقص والغناء، وله وظيفة أخرى أنه وسيلة من وسائل الاتصال وهو يعبر عن المجتمع وعن العلاقات الاجتماعية التي تسود المجتمع؛ فشكل الدائرة في الرقص الشعبي يدل على الإحساس بالأمان والتضامن والاستقرار.

وذكر الباحث أن التعبير بالحركة يتأثر بالثقافة السائدة في المجتمع، وكذلك بالبيئة الإيكولوجية والموقع والمناخ والمهن والأنشطة الاقتصادية المتنوعة، وكذلك بالحياة الاجتماعية اليومية في المجتمع، وكذلك يتأثر بالاحتكاك الثقافي ودرجة التحضر، وأخيراً فإن التعبير بالحركة في المدينة يختلف كثيراً عن التعبير بالحركة في النجوع.

وذكر الباحث أن الأنثروبولوجيين اهتموا بالتعبير الموسيقي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكلمات وقد يكون مصاحباً للتعبير بالحركة وهذا ظاهر في مجتمعات العريش المحلية. ويرجع الاهتمام بدراسة الموسيقى الشعبية إلى أنها عادة ما تكون مصاحبة للمناسبات الاجتماعية وبالعناصر الفولكلور المختلفة من رقص وحكاية وشعائر دينية تؤدي في كثير من المجتمعات.

وذكر الباحث مميزات الموسيقى الشعبية بأنها موسيقى سماعية غير مكتوبة، وكثيراً ما يرتجل الموسيقى الشعبي ألحانه ارتجالاً ناظراً؛ لأنه قد يكون هو مؤلف القطعة الموسيقية، وكذلك تعتمد على التكرار فتكرار الوحدة اللحنية يعتمد على الإيقاع.

ويرى الباحث أن الموسيقى الشعبية تختلف باختلاف المجتمعات والثقافات، ويذكر أهم وظائف الموسيقى الشعبية وهي أنها وسيلة من وسائل الاتصال؛ فالارتباط عبر الموسيقى قد يتم بين شعوب كثيرة كتأثير الموسيقى الغربية التي نجده في شعوب كثيرة وتعرض الباحث إلى الأغنية الشعبية ومصاحبتها للموسيقى والرقص الشعبي وعرض نموذجاً من مجتمعات العريش المحلية.

ونتيجة لعرض البحوث ومناقشات السادة الأعضاء برزت مجموعة من التوجيهات التي أقرتها الندوة في جلستها الختامية:

أولاً: مواصلة بذل الجهد في إتخاذ التدابير والإجراءات اللازمة لحماية الثقافة الشعبية من كل محاولات الغزو والتشويه والطمس التي تستهدف هذه الثقافة المعبرة عن هويتنا القومية.

وتوثيقها وتحليلها والإفادة منها في التنمية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية.

سابعاً : دعوة المؤسسات العلمية والفنية المتخصصة في مجال الثقافة الشعبية إلى توحيد خططها وبرامجها وجهودها وصولاً إلى التكامل الذي يحول دون تفتت الجهود وتعارض الخطط.

ثامناً : الاهتمام بجمع عناصر التشكيل المادي من الثقافة الشعبية (الصناعات والحرف اليدوية) وتوثيقها وحفظها ودراساتها، ونشر الدراسات العلمية التي تتجلى عنها عمليات الجمع والتحليل مع حفظ وعرض هذه المقتنيات عرضاً علمياً في متحف مركزي في إطار أطلس الفولكلور المصري بوصفه جهة الاختصاص العلمي بالهيئة.

تاسعاً : المبادرة إلى طبع بحوث هذه الندوة في كتاب يمثل الحلقة الثانية من سلسلة دراسات المشروع العلمي البالغ الأهمية والذي اتخذته الندوة موضوعاً لها وهو «الفنون الشعبية بين السياقين الشعبي والجماهيري»، بما يتيح لقطاع عريض من المتخصصين والمثقفين والمبدعين أن يتابعوا هذا المشروع العلمي الرصين.

عاشراً : دعوة وسائل الإعلام السمعية والمرئية إلى الاهتمام بالجانب العلمي في مجال الثقافة الشعبية ومراجعة فلسفة وخطط وأساليب أداء البرامج التي تتناول هذه الثقافة بحيث تؤدي دورها في نشر الوعي الجماهيري بيقين هذه الثقافة، وبعيداً عن الخفة التي تسود معظم هذه البرامج.

ثانياً : ضرورة بذل الجهد لجمع وكشف التراث الغنائي النضالي لمنطقة القناة؛ لما يمثله هذا التراث من تعبير عن روح هذا الشعب العظيم في الدفاع عن الذاتية الوطنية والقومية في إطار السياق العربي.

ثالثاً : المبادرة إلى إنشاء جمعية مركزية للثقافة الشعبية من خلال الهيئة العامة لقصور الثقافة بوصفها أكبر المؤسسات الثقافية في مصر والتي تتوفر على أكبر عدد من الكوادر البحثية في مصر، والعمل على إنشاء فروع لهذه الجمعية في المحافظات.

رابعاً : يثمن أعضاء الندوة الدور العلمي والوطني الريادي الذي قامت به الهيئة في مجال جمع عناصر الثقافة الشعبية بمنطقة حلایب بإيفاد كوادرها المتخصصين لجمع ودراسة الثقافة الشعبية في منطقة حلایب وإعدادها لدراسة شاملة عن المنطقة، كما تثمن اتجاه الهيئة إلى إقامة مواقع ثقافية بالمنطقة وتأمل أن تتضافر كل الجهود لإنجاز هذه المهمة.

خامساً : العمل على استثناء ما اتخذ من إجراءات لموضع توصية هيئة اليونسكو لصدور قانون حماية الفولكلور موضع التنفيذ.

سادساً : التأكيد على توصية مهمة من توصيات ندوة العام الماضي وتتمثل في : دعم مشروع أطلس الفولكلور المصري بوصفه مشروعاً علمياً وطنياً وقومياً يمثل ضابطاً منهجياً للجمع العلمي المنظم لأجناس وأنواع الثقافة الشعبية





# الرسوم الشعبية الملونة على جداريات مقابر أسيوط

د. السيد القماش

يصف هيريت ريد، المؤرخ والمستشرق الإنجليزي، الفنون الشعبية المصرية فيقول: «إننا معشر الإنجليز لم نفهم المصريين على حقيقتهم بعد، فإن فيهم غموضاً وعمقاً، والفن خير وسيلة لإظهار مكنون نفوسهم، وما نراه هو بداية الغيث، وهى أوا، وأنقى الخلق الفني».

التي تمثلها هذه المقابر، وكذلك طريقة الرسم والزخرفة والتلوين على أسطح جدرانها، والمواد المستخدمة في ذلك. وكذا دراسة الرموز الشعبية على هذه الجداريات، ومعرفة دلالاتها الرمزية والتاريخية والدينية، والكشف عن القيمة الجمالية والفنية لهذه الرسوم، والتي يعكسها الخط واللون والعناصر المشكلة لها. ثم أخيراً الكشف عن التأثير والتأثر فيما بينها وبين رسوم الحضارات القديمة وبين رسوم الأطفال، ومحاولة الربط بينها وبين العادات والتقاليد، بما يكشف في النهاية عن سمات وخصائص التراث الفني الشعبي المصري من خلال الرسوم على جداريات هذه المقابر، منتهجين في ذلك أسس وقواعد المنهج التحليلي، و مترسمين خطى ومبادئ الدراسة الميدانية.

## فلسفة بناء المقبرة

لا يوجد بين شعوب العالم شعب قدر موته مثل الشعب المصري القديم، وجميع ما خلفه هذا الشعب من آثار في التحت أو العمارة أو الرسم الملون، بل والفنون الأخرى كافة، يتجه كله إلى فكرة الموت، والروح والخلود والاحتفاظ بالجسد إلى حين عودة الروح إليه، وبذل كل ما في جهده للاحتفاظ على جسد الميت، ولعل الهرم - وهو أكبر بناء في التاريخ المصري القديم - أنشئ لهذا الغرض الديني.

والفن الشعبي هو ذلك الإنتاج المتعدد الجوانب، والمتنوع في خاماته وأساليبه، والذي يمثل الحصلة الفنية المتراكمة للعلاقة الحتمية بين حياة الإنسان وعمله وبين الطبيعة، أو بكلمة أخرى، هو ثمرة للضرورة الإنسانية في كفاحها وتطلعاتها نحو مستقبل أفضل، بل ولاستشرافها أيضاً لهذا المستقبل. فالفن الشعبي لم ينشأ من فراغ، ولم يصدر عن لهو، وإنما هو عصارة روح الإنسان وحياته على مر الزمن، انسابت من جيل إلى جيل، محملة بأفكاره وتجاريه وآرائه وتصويراته وقيمه ومعتقداته وتعاليد وعاداته، وغير ذلك مما يشكل الموروث الثقافي لجماعة من الجماعات، أو شعب من الشعوب، أو أمة من الأمم.

ومن ثم، فإن دراسة هذا الموروث دراسة واعية مستقصية، تحاول الوقوف على أساسياته ومدركاته وجذوره، وكذلك ارتباطه بما هو حديث ومتطور، تبدو لنا في المجال الضروري جداً، لا من أجل فهم ثقافتنا فقط، بل وكذلك من أجل الحفاظ على هذا الموروث، ووضعه في المكان الصحيح الذي يليق به.

ولاشك أن مجال الموروث الشعبي من الرحابة، بحيث يند عن جهد الباحث الفرد؛ ولذا سنقصر هذه الدراسة على جزء محدد ومحدود منه، وهو الرسوم الشعبية الملونة على جداريات مقابر أسيوط، في محاولة للتعرف على فكرة المقبرة العقائدية



وقد اتخذت المقبرة أشكالاً عدة ، ولعب في تشييدها وتغيير شكلها المعماري ما كان يلاحظه المصري القديم من أمور تتسبب في ضياع الجثة أو تلفها سواء بالتحلل أو السرقة .

### فكرة تطور المقبرة

تطورت فكرة المقبرة من كونها حفرة تحت الأرض يدفن فيها الميت على هيئة القرفصاء ، وقد لف في قماش الكتان وأوراق الموز . ولما كانت لهذه الطريقة في الدفن مشاكلها ، التي تتمثل في النسيان أو الضياع أو تلف الجثة ؛ فقد توصل المصري القديم إلى شكل مصطبة تعلو الأرض بحوالي ٥٠سم ، وتبنى بالطوب اللبن ، وأشهرها مصطبة بيت ، خلاف والرقافة .

وتطورت المقبرة بعد ذلك وزاد الاهتمام بها لتبنى من عدة مصاطب على شكل أشبه ما يكون بالهرم المدرج ، ثم تحولت بعد أعوام قليلة إلى صورة جديدة في الهرم الكامل ، وشمل هذا التطور المظهر الخارجي ، كما ترتب عليه تغير جوهرى في الشكل الداخلى .

ولقد وجدت بعض المقابر على هيئة أقبية حول الهرم الملكى ، كما عثر أيضاً على مقابر على هيئة مصاطب تحيط بهرم الملك ، رسمت على جدرانها من الخارج مناظر ملونة للحياة اليومية ؛ حتى ينعم الميت فى الآخرة بما كان ينعم به فى الحياة الدنيا . فالمقبرة كانت بمثابة غرفة منزل المتوفى فى حياته الدنيوية ، وكان يقام ، وما زال يقام حتى الآن ، بجوارها غرفة صغيرة تؤدي فيها الاحتفالات ، وتوزع فيها القربان التي يقوم بإعدادها أقارب المتوفى ، وكان يرصد لها ممتلكات (وقف) للصرف عليها . وكانت ثمة ضرورة لوجود مكان يحمل اسم التوفى ، وإن كان هذا الاعلان يتسبب فى سرقة المقبرة ، كما حدث إبان ثورة «إخناتون» ، حيث أخذ الكهنة فى تخريب وتحطيم مقابر الملوك السابقين .

وكان الرسم الملون (التصوير) الشعبى فى العهود الفرعونية له طابع شخصى ، تتمثل فيه الفطرة والتلقائية ، التي تجعلنا نقرب من أحاسيس الفنان الشعبى وانفعالاته ، والذي كان يعتمد فى رسومه على تخطيط بعض الأشكال والعناصر تخطيطاً سريعاً دون تحضير ، وقد وضحت فى تلك الرسوم صفة المرح وعدم التكلف .

### الموقع والتخطيط المعماري لمقابر أسيوط

توجد هذه المقابر غرب مدينة أسيوط ، فى سفح الجبل ، وتمتد من كوبرى السلخانة جنوباً حتى قرية بنى غالب شمالاً ، بطول حوالى ٣ كيلو متر ، وعمق ٢ كيلو متر . وهى مقابر يدفن فيها أهالى المنطقة المسلمين موتاهم ، وتشتمل على

مجموعة من «الحياشات» ، ولكل عائلة من عائلات أسيوط ومجاوراتها من القرى (حوش خاص بها) . والحوش عبارة عن مساحة من الأرض بها مقبرة تدفن الموتى ، ملحق بها غرفة مسقوفة على هيئة قباب يقضى فيها زوار المقبرة أوقات الزيارة فى المواسم والأعياد ، ومعظمها مبنى بالطوب اللبن . والمثال لشكل المقبرة وتصميمها المعماري ، يجد أن هناك صلة مشتركة بين عامة مقابر مصر المنتشرة من أسوان حتى مقابر أبو رواش بالجيزة ، ويخضع معظمها لتصميم هندسى واحد ، من حيث : المكونات المعمارية لفتحات الدفن ، والبوابة الوهمية ، وطريقة البناء وتكسيتهما بالجير ، واستخدام الخامات البدائية فى تكسية السطوح . ويخضع أيضاً شكلها إلى تقاليد مصرية قديمة مازالت مستمرة حتى الآن ؛ إذ شوهد أن هناك مقابر تبنى على هيئة مصطبة واحدة ، وأخرى على هيئة عدة مصاطب ، لاتزيد عن ثلاثة ، لها شاهد دائرى الشكل يعلو المصطبة الأخيرة ، التي كتب عليها بعض آيات القرآن الكريم ، وهى تذكرنا بما كان متبعاً فى تشييدها عند المصريين القدماء ، كمصطبة بيت خلاف ، ومصطبة هرم سقارة المدرج ، وكلاهما مبنى بالطريقة نفسها أو بخامة الطوب اللبن ، كما أن الحجم يكاد يكون متساوياً فى جميع الأحوال وثابتاً (٢٠×١٠×٨ متر) .

وجرى التقليد عند أهالى تلك المنطقة بعمل رسوم (تزيين) على أسطح تلك المقابر (الداخلية والخارجية) من خلال وحدات وزخارف ذات ألوان زاهية ، تتباين فى بريقها وشدها . ومما يلفت النظر أن المنطقة الجبلية التي تقع فيها المقابر يسودها اللون الرمادى الباهت ، المائل إلى السمرة أحياناً .

ومن الأشياء التي تميز مقابر أسيوط تلك القباب المقامة من الطوب اللبن ، وقد احتوت أسقفها وجدرانها على فتحات لدخول الهواء ، وهى ذات ارتفاعات ثلاث ، ينتهى أعلاها بأهلة من الحجر ، أو من الخشب أحياناً ، كما توجد فتحات الدفن ، والبوابة الوهمية ، وطريقة البناء المتميزة . أما الجدران من داخل المقابر فهى مزينة برسوم حائطية ملونة .

والمقابر التي تطلها القباب مشهورة فى صعيد مصر ، وهى ليست مقصورة على الطبقات الميسورة ، بل هى لجميع الأفراد ، فنجد مقابر منطقة (تونه الجبل) - جهة مدينة المنيا - جميعها مقام تحت قباب بنيت باللبن ، وتتخذ القباب الشكل البيضاوى على دائرة . بينما مقابر أسيوط . تتخذ القباب فيها - كما ذكر - الشكل الدائرى الذى يبنى على مربع ؛ فالوحدة الأساسية فى بناء المقابر حجرة مربعة ذات قبة مستديرة ،

والقبة الدائرية تُبنى من الداخل بدءاً بالاركان ، ولا تعتمد على عوارض في أثناء تشييدها ، وأحياناً تكون على تلك القباب من الداخل بعض الزخارف المختلفة الأشكال والموضوعات ، وكذلك النقوش الدقيقة التي ترتبط بالمسطح الجداري ، وبصفة المتوفى .

وإذا أمعن المرء النظر في تلك الطبيعة الجرداء الموحشة ، ونظر إلى تلك الأشكال والجدران الناصعة ، التي أنحنت أو استقامت لترسم عليها بعض الوحدات الزخرفية الساذجة ، والتي إن تكررت وازدحمت أحياناً لا تشعر المرء برتابة تكرارها ، أو ترسب في نفسه الشعور بالملل لقلة تنوعها ، أو لإلتزامها بالألوان ، أو علاقات لونية ، من نوع موحد ؛ إذ إن الفنان الشعبي وهو يزخرف شواهد قبور الموتى ينسق إطار المنظر الطبيعي ، الذي ينفرد أمام بصيرة الزائرين ، وكأنه - أي الفنان الشعبي - أدرك تلك الوحشة المخيمة على المكان ، وطبيعته القاحلة ، وما يساور نفوس الزائرين لموتاهم من أسى وقنوط وحزن إلى غير ذلك ، فجعل من المنظر القاحل بستاناً ينتزه فيه الزائر ، وكأنه بين جداول الرياحين تفيض على جانبيها المياه والمساقى بين أندر أنواع الزهور وأذكاها عطراً ، وما أن تستقر عيناه على أحواض وأصص الزهور المرسومة حتى يباغت بغيرها . وإن كنا لم نصل إلى موطن هذه النزعة الفنية ، ومصدر انتشارها ، فإن السبيل الذي اتخذته الفنان الشعبي في منطقة (مقابر أسيوط) لتنظيم زخرفته واتساق ألوانه وطموحه وحاجته إلى أن تحف الأزهار بصور الموتى جعل هذه المقابر تنفث الإحساس بالوحشة والاستغراب ، وهذا منطق وفكر موروث منذ أجدادنا الفراعنة من خلال الرسم الملون الجداري المصري القديم .

## طريقة الزخرفة على أسطح جداريات المقابر والمواد المستخدمة

يزخرف الفنان الشعبي أسطح جداريات القبر بعد جفاف طبقة الطين التي غطي بها ، فيدهنه بالجير ، وبعد جفاف الجير يبدأ في الزخرفة بوضع كل لون في إناء ، ويضع صفار بيضة في كل لون . ويستحضر الحفار (الرسام) لزخرفة القبر كمية من الألوان على هيئة مساحيق ، كالتى تباع لطلاء المنازل ، وتتكون غالبيتها من أكاسيد ملونة ، كأكاسيد الحديد الحمراء والصفراء ، والتي توجد محلياً في بعض جهات من القطر ، مما يطلق عليه الشعبيون اسم (الهمر والأهره) . ويمزج اللون بصفار البيض جيداً ، كي يثبت اللون على القبر ، ولكي يكون اللون براقاً . ثم يقوم الحفار (الرسام) بالزخرفة بواسطة ما يشبه الفرشاة المأخوذة من الجريد الأصفر ، بعد تكمير أحد

طرفيه بحجرين ، على النحو الذى كان متبعاً عند الفراعنة . وهناك بالمتحف المصرى القديم نماذج لمثل هذه الاقصاف من الجريد ، التى تشبه فى تشعيب أطرافها السلوك أو شعر الفرشاة .

ويراعى في الزخارف أن ترسم في بداية الأمر الخطوط الأساسية للوحدات ، والتي تعتبر حدوداً أساسية تتخذ المحور الأفقى أو الرأسى ، ولا تحيد عنه بوصفه شريطاً يبدأ الحفار به زخرفة المقبرة ، ومن حين لآخر ، وفي حالات قليلة نادرة ، يترك فراغات بدون زخارف . وتسمى مجموعة الوحدات الزخرفية التي تحصرها مسافة في حدود وشكل المستطيل (بالزقة) .

ومن الملاحظ أن تلك الرسوم ليس عليها قيود ، أو قواعد بالزقة ، فهم يرسمون كما يودون ويحسون ، ولا يراعون النسب ولا المنظور الشكلي أو اللونى ولم يضعوا معادلات فنية ، ولم يجعلوا اللوحة الجدارية وحدة مرتبطة ، بل تقوم على الحرية ، وخلوها من الضغوط العقلية ، وقد اكتسب الفنان الشعبي (الرسام) هذه الخبرات تلقائياً من أجداده الفراعنة .

## الزخارف والرموز الشعبية على جداريات مقابر أسيوط

### ١- العناصر النباتية

#### الزهور

يرجع ذلك التقليد ، وهو وضع ورسم وزخرفة الزهور على أسطح المقابر ، إلى عهود غابرة ؛ فحين نرى وحدات الورود والعناصر النباتية تتخذ أشكال الشرائط في المقابر الفرعونية ، وخاصة على التوابيت . والرسوم النباتية (الزهور) هي الوحدة المألوفة هناك ، والمكونة من مقطع أفقى لورد مثنى (البتلات) يتألف حول دائرة صغيرة ، تحيط بها أضلاع شكل المثلث . وأحياناً تكون لهذه الرسوم أفرع ومجموعة زهور نابعة من أصيص على هيئة خطوط تخرج من أطرافها ضريات فرشاة تعبر عن الوحدات الورقية . وهي مرسومة ببساطة وسذاجة وعادة ما تكون ملونة باللون الأصفر الأكر ، والأزرق والبنفسجى .

والأصيص نراه في بعض الحالات وأحياناً ، يشبه ما صورته الفراعنة في عهود ما قبل الأسرات والدولة القديمة ونقشوه على الأوانى الفخارية ، وما نجده على مقابر بنى حسن بالمنيا (إقليم الغزال سابقاً) ، وهو من الرموز الشائعة في تلك الفترة السحيقة من الحضارات الفرعونية ، ونراها بعد ذلك في العديد من الفنون الشعبية .



وكذلك نرى الزهرة المسدسة ، التى تنبع من أصيص ، ونرى الفنان الشعبى وقد اهتم بالتفاصيل فى أوراق الشجر ، وكذلك نرى مدى التأثير بالفنون الرومانية . كما نلاحظ أن الفنان الشعبى حاول أن ينحت ( ريليف بارز ) على بوابة أحد القبور ، وهو يشابه فى ذلك الفن الرومانى ، وهو عبارة عن زهرة ( الأكنثس ) . نلاحظ فى تلك الرسوم أن الفنان الشعبى لا يعتمد على خبرته البصرية ؛ بل يرسم ما يعرفه عن الأشياء وليس ما يراه فى الواقع المعاش .

### النخلة

لعل نخلة البلح هى ملكة النباتات العربية . والتمر واللبن أشهر لونين فى قائمة طعام العرب ، وشرابه المخمر هو النبيذ المرغوب فيه ، ونواه المجروش تتخذ منه الأقراص التى تعتبر الطعام اليومي للجمال . وحلم كل بدوى أن يحصل على الأسودين؛ أى الماء والتمر . وقد روى عن رسول الله صلى الله عليه وسلم قوله « اكرموا عمتم النخلة فإنها خلقت من طينة آدم » .

والفنان الشعبى قد رسم النخلة أكثر من مرة ، وبأكثر من أسلوب؛ فنراها مرة مساحة لونية مصمتة ، ومرة أخرى خطوطاً رأسية متوازية ، تخرج من أعلاها خطوط تعبر عن تاجها ، والتمر الذى يتدلى منها عبارة عن شكل بيضاوى يتجه إلى أسفل ، وكانت ترسم مصطحبة ببعض الجمل والعبارات ، وقد وجدت رسومها على كثير من الجداريات والآثار المصرية ، واسمها بالمصرى القديم ( بونو ) . كما وجد التمر فى كثير من المقابر ، وكان اسمه ( بنرا ) ، وأما بلح الأمهات فكان اسمه ( فامت ) . ولانجد رسوم النخيل على جدران مقابر أسيوط عثنا ، ولكن لها تاريخ طويل ، محمل بتراث ضخمة متراكمة من فلسفة العرب وثقافتهم وتاريخهم وعاداتهم ، ينبغى دراسته دراسة دقيقة لمعرفة كل الخفايا التى خلفها العرب لأمتهم العربية ؛ فالنخلة عند العرب ترمز إلى الوفاء ، وقد حول الفنان الشعبى خبرته إلى رموز ، مما أدى إلى وجود قاموس تشكيلى يحمل علامات مميزة؛ كالنخلة بمدلولها الاجتماعى ، والنبات بمدلوله الدنيوى ، عبر البحث عند الفراعنة ، وقد رسمها ولونها الفنان الشعبى الأسيوطى على جدران مقابر ، وهى تحمل صفاتها الشكلية ، وبطريقة بسيطة ، مع محاولة للتظليل ، والتأكيد على الاختلافات النوعية والوظيفية .

### ٢- العناصر المعمارية

#### الجوامع

أما عن هذا العنصر المعماري فنجد على هذه الجدران مرتبطاً بالمفهوم الدينى والعقائدى ، وفى أشكال تجريدية

مسطحة ، كما نرى الفنان الشعبى ، فى تعبيره السطحى غير الموضوعى أو الواقعى ، راغباً عن مراعاة النسب ، فنجدها غير حقيقية؛ كنسبة الباب للجامع ، أو نسبة المئذنة للجامع غير المحسوبة أيضاً ، ونجد ظاهرة التسطيح رغبة من الفنان الشعبى فى إظهار عناصر الشكل الذى يرسمه دون التقيد بقواعد المنظور؛ فهو يعتمد فى رسمه على العاطفة والمعرفة الذهنية . ولا يبدو أثر المنظور الهندسى ( البعد الثالث ) المعروف ، ولكن نلمس قيماً فرعونية بأسلوب بسيط ساذج ، وإن كنا نلاحظ خليطاً من التضارب بين الإدراك العقلى والإدراك الحسى ، أو ما يطلق عليه الحقيقة الذهنية . وقد رسم الجامع عدة مرات للإشارة إلى قدسية وحزمة المكان ، والجامع مرسوم وملون بالأسلوب الخطى المعهود فى رسوم الحجاج ببلاد الصعيد والوجه البحرى ، متخذاً الطابع الرمزي من حيث اختيار الموضوع . ولا يهدف الفنان الشعبى إلى الإحياء بعيد ثالث ، أو التجسيم؛ فنرى الجامع قد اتخذ الشكل الهندسى كقطاع طولى ، أساسه الخطوط لا المساحات ، ونجد على إحدى المقابر قد بدأ بخطط الأرض أساساً لشكل الجامع ، ثم ارتفع عنه بخط مواز له ، تصل بينهما خطوط طولية مائلة ، يوازى بعضها بعضاً ، ليشغل بها المساحة . ونلاحظ عدم تولين المساحات فى تلك الرسوم ، بل شغل الفنان الشعبى المساحة بالنقط ، أو بالخط المتكسر وفى المنتصف رسم باب الجامع على هيئة عقد بسيط ، وعلى كلا جانبيه باب الجامع زخرفة تذكرنا برسوم سجادة الصلاة ، ثم رسم ولوين على السطح المآذن وكأنها الأواني الفخارية التى كانت توضع على منازل النوبة القديمة ، ونجد على باب الجامع ، المرسوم ببساطة شديدة ، إناء أو ( مئذنة ) وربما كانت هذه المآذن ، كوحيدات ، عرائس معمارية ، كالتى نراها على الحافة العلوية للمساجد ، والتى تتميز بتكرار الوحدة ، مع التعامل الدقيق للفراغ المحيط بها . ونجد أيضاً ، فى بعض الأحيان ، أن الفنان الشعبى قد جمع بين المسطحات فى حيز واحد ، خلال رسم ملون لواجهة الجامع من الخارج والمآذن وصورة الكعبة معاً ، ثم نرى المصلى وهو يسجد على السجادة بطريقة معرفية ، تبتعد كثيراً عن الواقعية .

### ٣- العناصر الحيوانية

لقد رسم الفنان الشعبى الأسيوطى على أسطح جداريات تلك المقابر العديد من العناصر الحيوانية مثل :

#### الحمام

والوازع إلى ذلك هو شهرة العرب فى تربية حمام البريد ، الذى كان يباع فى أسواق بغداد والقاهرة بألاف الدراهم ،



## السمكة

وهي رمز يوحى بالعتاء والكرم ، ومعاونة الغير، وفي الأحلام دلالة على الخير القادم . وقد رسمت بخطوط تعبر عن مدلولها الشكلي ، وهي في حالات كثيرة تنظر إلى أعلى ، ونرى فوق فيها نجمة بسيطة مسدسة الشكل تجمع بين الرمز المسيحي الدال على الخير ، وبين رمز المرأة المانحة الأولاد والبنات .

## الجمال

رسم الجمال بطريقة ساذجة وهو يحمل على ظهره المحمل ، ويجذبه رسم قد يعبر عن رجل ، أما شكل الجمال فلا نجد من حقيقته سوى سنامه الذي يعتبر أحد مميزاته الشكلية والتشريفية .

## ٤- الأدوات اليومية

نجد الفنان الشعبي قد رسم ولون العديد من الأدوات اليومية، التي كانت تخص المتوفى في حياته ، وكأنه يسترجع طريقة أجداده الفراغة في التعبير عن حياة صاحب المقبرة . وهذه الأدوات مرسومة بخطوط تجمع بين اللينة والشدّة ، في محاولة للتعبير عن خصائص تلك العناصر ، والتي تركّزت في العقل الباطن للفنان الشعبي، كما تركّزت صورتها في ذاكرته البصرية ، وكذلك وظيفتها المادية في حياة المتوفى .

## التشابه بين الفن الشعبي

### القبلي والإسلامي

بملاحظة ودراسة أسطح مقابر أسيوط ، نجد أن الفنان الشعبي قد تأثر بالفن القبلي والنجمة الإسلامية الثمانية والسادسية ، كما نجد نحتاً غائراً يشابه الفن القبلي . وهو يجمع بين النجمة السادسة داخل دائرة ، وبين النخلة وبين أصيص الزهور ، وكذلك الجمع بين الكتابة والرسم والنقطة . أيضاً نجده قد استخدم لونين فقط هما : الأحمر والأخضر . أما التأثير الواضح بالفن الإسلامي فنراه في تلك الرسوم والكتابات والزخارف البارزة والغائرة والنجمة الإسلامية ، وهذه الزخارف نراها داخل المقابر وخارجها ، أي على الجدار الخارجي ، كما نجد أيضاً على القبة لفظ الجلالة بالحث البارز Relif ملوناً باللون الأزرق .

## التشابه بين رسوم الفنان الشعبي

### ورسوم الأطفال

### خط الأرض

إذا ما درسنا أعمال الأطفال ، وبخاصة الرسوم ، نجد أنهم يعبرون عن مشاهداتهم للبيئة ، بما فيها من أشخاص وأشجار

والحمام يعبر عن السلام والخلود (مدلول رمزي) وقد اتخذهُ فنانون معاصرون ، مصريون وأجانب ، في كثير من أعمالهم الفنية ، وهو دليل على الرقة والوداعة ، ومرتبطة ومرسوم دائماً على مقابر النساء ، ونراه مرسوماً ببساطة وسذاجة ، وخالياً من التفاصيل ، في كل حالاته الحركية المختلفة والشكلية المرتبطة بما يدور في ذهن الفنان التلقائي الشعبي الأسيوطي ، كما نجد بعض تماثيل للحمام فوق بوابات المقابر ، وهي مرتبطة بالآلهة أقرب إلى عامة الشعب ، مثل قمة الجبل الغربية ، وهي الملك المبارك «أمقويس» الأول ، وكان كلاهما - قمة الجبل والملك أمقويس - يعبدان بوصفهما حمامتين خاصتين بمدينة الأموات بطيبة ، إلى جوار بعض الحيوانات ، مثل القط والعصفور .

## الديك

يرتبط الديك بالأذان ، فهو مؤذن ومناد لصلاة الفجر ، التي أكدها الدين ، ويلجأ إلى أعلى الأماكن ليصبح بالأذان ، وقيل لا تسبه (أي الديك) فإنه يدعو إلى الصلاة . والديك يضرب به المثل في السخاء ، وذلك بأنه ينقر الحب ويحمّله بطرفي منقاره إلى أنثاه . ومن الملاحظ في رسم الديك أن الفنان الشعبي قد امتاز بالتلقائية في التعبير عنه؛ حيث لم يهتم بتسجيل الحقائق بقدر اهتمامه بأنفعاله نحو الحقائق . وكذلك فإنه لا يهتم بدرجات اللون .. أو يبحث عن الانسجام أو التضاد ، ولكنه يهتم بالعمل وليس بأسلوب العمل . وبملاحظة رسوم الجداريات نجد أنها تجمع بين رسم الطيور ورسم الأصيص الذي به نباتات . وحاول الفنان الشعبي حل مشكلة الفراغ ، وذلك بعمل نقط تملأ الجدار كله ، وجعلها بمثابة خلفية للأشكال . وهنا نراه قد حاول الجمع بين النقطة والخط فقط ، دون ملئ أيه مساحات . وبالمقارنة بين العديد من اللوحات الجدارية نجد أنه قد اتخذ أسلوباً موحداً ، كأن ثمة مدرسة معينة يتبعها الفنان الشعبي عند قيامه بالعملية الفنية .

## الأسد

وهو يرمز في هذه الجداريات إلى شجاعة وقوة وشهامة صاحب القبر ، وكذلك يؤكد السيف الذي يحمله بيده ، وكأنه في حالة تأهب ، وينحو نحو قصة سيف ذي يزن في سيرته المعروفة . وقد رسمه الفنان الشعبي بخطوط بسيطة ، وبجسد يجمع في تفاصيله بين الأسد والنمر ، ووجهه قريب الشبه من صاحب تلك المقبرة (صورة خيالية تجمع بين الرمز والهدف) ثم قام الرسام بعمل بعض التأثيرات اللونية ، يحاول التعبير بها عن جلد ذلك الحيوان .

وحيوانات ، ويكون تعبيرهم عن هذه العناصر غير منطقي ؛ فهي معلقة في الهواء ، ولكنها مرتكزة على الأرض ، ويلجأ الطفل إلى عمل خط أفقي يمثل الأرض . والفنان الشعبي الأسويطي في هذه الجداريات أيضاً يضع الإنسان ، والأشجار ، وأصيص النباتات على خط أفقي يمثل خط الأرض ، وذلك على غرار ما فعله الفنان الفرعوني على أسطح جداريات مقابره ، وكذلك نرى عدداً كبيراً من الفنانين المعاصرين يفعلون ذلك .

### الخط بين الكتابة والرسم

هناك صفة مشتركة بين رسوم الطفل والفنان الشعبي ، وهي الخط بين الكتابة والرسم ؛ فالطفل يرسم رجلاً ويكتب بجانبه لفظ (رجل) ، وذلك يبرهن على أن التعبير الفني بوجه عام ، والرسم بوجه خاص ، بالنسبة إلى الطفل ما هو إلا لغة للتعبير .

والفنان الشعبي كذلك له بعض العبارات المتكررة ، وخاصة على جدران المقابر ، يكتبها بجانب رسومه ، وأحياناً تكون بعضاً من آيات القرآن الكريم مثل «كل نفس ذائقة الموت» وكل من عليها فان ، و إنا لله وإنا إليه راجعون ، . وأيضاً يكتب اسم المتوفى وتاريخ الوفاة بجانب الرسم وداخل الزخارف ، وبعض العبارات مثل «الله أكبر ، و الله نور السماوات والأرض» . وتلك الكتابات تجمع بين التلقائية ، والخطوط العربية المتعارف عليها ، وبين الاجتهادات الشكلية ومحاولة الاقتراب من الكلاسيكية الخطية . وهناك الخط المنكسر ، الذي يتلاءم مع الشكل المعماري ، وهذا مرجعه إلى الفنون الفرعونية والإسلامية ؛ حيث نرى الخط المتكسر يعبر

عن رمز النيل في الحقة الفرعونية ، كما نلاحظ أن الفنان المعاصر يستخدم تلك الطريقة في لوحاته التشكيلية ، وكذلك في أعمال الخزف ، وبعض أعمال النحت البارز على الجدران .

### الشفافية

نلاحظ أن الفنان الشعبي عندما رسم ولون النخلة على جداريات تلك المقابر ، قد رسم لها جذوراً مثبتة في الأرض ، وتظهر من داخلها ، مع أن هذه الجذور لا تظهر في الواقع ، وكذلك الطفل يلجأ إلى هذه الطريقة في التعبير ، لأنه يجعل من التعبير الفني وسيلة يحدثنا بها عن نفسه ، أو عن الشيء الذي يرسمه .

والرسوم على تلك المقابر لها علاقة حميمة بالعادات والتقاليد ، كالحرف والحكم والأمثال ، فهي مرآة العلاقة بين العنصر الإنساني والعنصر الطبيعي في الحياة الاجتماعية .

وإنى لأتوجه إلى المسؤولين عن الآثار المصرية راغباً في زيادة الاهتمام بهذه المقابر ، وإصدار كتيبات مفصلة عنها ، وعمل دراسات علمية - تاريخية وفنية - تكون نواة لدراسة هذه المقابر في مناهج كليات الفنون ، ووضع تلك المقابر ورسومها ضمن مادة تاريخ الفن ، أو تاريخ الحضارة ؛ حتى يكون لها موقع في العالم المتقدم .

إن الفن الشعبي هو دائماً المرآة الصادقة التي تعكس ظروف الشعب ، وإن تلك الصور البسيطة التي رأيناها ما هي إلا انعكاس لتاريخ كبير لشعب مر بمختلف مراحل التطور ، وهي الصورة الصادقة التي تظهر انفعالاتنا ووجداننا وآمالنا على مدارج التاريخ .

### المصادر

- (١) أحمد رشدي صالح : الأدب الشعبي ، دار المعرفة .
- (٢) سعد الخادم : تصويرنا الشعبي خلال العصور ، مطابع دار القلم بالقاهرة .
- (٣) سعد الخادم : الفن الشعبي والمعتقدات السحرية .
- (٤) سوسن عامر : الرسوم التعبيرية في الفن الشعبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ .
- (٥) عبد الغنى الشال : عروسة المولد ، دار الكتاب العربي للطباعة ، ١٩٦٧ .
- (٦) محمود الطوخى : الزخارف الشعبية على مقابر الهو ، مؤسسة دار الشعب ، ١٩٦٨ .
- (٧) نجيب ميخائيل : مصر في العصور القديمة ، محيط الفنون .
- (٨) هرمان رانكه : مصر والحياة المصرية القديمة .
- (٩) زيارات متعددة إلى مقابر أسويط بالجبل الغربى .
- (١٠) أحاديث ومقابلات مع الكثير من الرسامين الشعبيين لمقابر أسويط .





# مكتبة الفنون الشعبية



## ببليوجرافيا التراث الشعبي قوائم الأدب الشعبي

في

مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام

١٩٦٨

(٨)

د. إبراهيم أحمد شعلان

فهرس عام/ جزازات

ديوان سنجاف الكلام

- نظم: حسين قسام النجفى.

- النجف الأشرف (العراق) مطبعة الغرى الحديثة ١٩٦٣.

- جزاء فى مجلد:

الجزء الأول: جميع الأشعار الهزلية المسلية.

الجزء الثانى: قيطان الكلام

\*\*\*

فهرس عام/ جزازات

ديوان الصلدى ملك الأعجام وحره مع الملك ضرغام

ملك العراق ومجئ بنى هلال لأخذ الثأر.

- لم يعلم جامعه.

- طبع حجر بالمطبعة العثمانية ص ٢٦.

\*\*\*

فهرس عام/ جزازات

ديوان بن قزمان

- أبو بكر محمد بن عبدالمك بن قزمان.

- برلين ١٨٩٦، وبه مقدمة بالفرنسية.

\*\*\*

فهرس عام/ جزازات

ديوان عزت أمير فن الزجل.

- نظم محمد عزت صقر.

- القاهرة، مطبعة مصر ١٩٣٣، ص ٢٠٧.

\*\*\*



## فهرس عام/ جزازت

ديوان أزجال أبى العطان.

- نظمه عطا معوض.

- الفيوم ، مطبعة جريدة فاروق ١٩٤٠.

\* \* \*

## فهرس عام/ جزازت

ديوان بيرم التونسى.

- نظم : بيرم التونسى.

- القاهرة ١٩٤٨ ، ج ٢ ، ص ١١٦.

- القاهرة ، المطبعة المصرية الحديثة ، ج ١.

\* \* \*

## فهرس عام/ جزازت

ديوان رشيد نخلة فى الزجل.

- نظم رشيد نخلة ، وجمع أمين نخلة.

- بيروت ، دار مكتبة الحياة ١٩٦٤ ، ص ٢٣٧.

\* \* \*

## فهرس عام / جزازات

زجالى الفيوم - ذكرى شهداء ، فى ٢٠ ص.

\* \* \*

## فهرس عام/ جزازت

زجل الشبراوى.

- تأليف: عبدالله الشبراوى.

\* \* \*

## فهرس عام/ جزازت

الزجل فى المعركة.

- تأليف: عبده أحمد خصنر.

- القاهرة ، مطبعة أمين عبد الرحمن ، ص ١٧.

\* \* \*

## فهرس عام/ جزازت

الزجل والزجالون.

- تأليف: عبد الغنى شطا وميلاد واصف.

- مطبعة الرشيدات ١٩٤٢.

\* \* \*

## فهرس عام/ جزازت

السمير (قصص وأزجال).

- بقلم محمد حسنين محمد ، ص ١١٢.

\* \* \*

## فهرس عام/ جزازت

العذارى المائسات فى الأزجال والموشحات.

- جمع: فيليب قعدان الخازن.

- مطبعة الأرز ١٩٠٢ ، ص ١٠١.

\* \* \*

## فهرس عام/ جزازت

العقود الذهبية فى المراسلات العربية والحكم والمواظ  
والأمثال والنوادر الأدبية والفكاهية والأزجال والأشعار الغزلية  
والتواشيح والمغنى والمواليا.

- تأليف: محمد أبو الذهب الكتبى.

- القاهرة ١٣١٨ هـ ، ص ٢٤٠.

\* \* \*

## فهرس عام/ جزازت

غنة لمصر - أغاني وأشعار بالعامية المصرية.

- نظمه: سمير عبدالباقى.

- القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٩ ،

سلسلة اخترنا للفلاح.

\* \* \*

## فهرس عام/ جزازت

فنان الشعب: محمود بيرم التونسى.

- تأليف: أحمد يوسف أحمد.

- القاهرة ، دار النهضة العربية ١٩٦٢ ، ص ٣٤٠.

\* \* \*

## فهرس عام/ جزازت

شرح المرزوقى المسمى بتحصيل نيل الغرام فى بيان  
منظومة العوام.

- تأليف: أحمد زبى دحلان.

- القاهرة ، مطبعة شرف موسى ١٢٩٨ هـ (ضمن

مجموعة).

\* \* \*

## فهرس عام/ جزازت

شرح ديوان عنقرة.

- شرح محمد العنانى.

- القاهرة ١٣٢٩ هـ ، ص ٢٨٨ .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازت

شرح ديوان عنقرة بن شداد العيسى.

- تصحيح: أمين سعيد.

- القاهرة، المطبعة العربية ١٩٢٩، ص ١٦٨ .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازت

شرح ديوان كثير عزة.

- جمع: هنرى بيرس.

- الجزائر ١٩٢٨، ج ١، ص ٢٨٥ .

- الجزائر ١٩٣٠، ج ٢، ص ٣٨٦ .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازت

الشعر الملحمى: تاريخه وأعلامه (ابن كلثوم - ابن حلزة -

ابن شداد).

- تأليف: جورج غريب.

- بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٧، ص ١١١ .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازت

عقليات: مجموعة مواويل شعبية هادفة.

- تأليف: السيد عقل.

- ط الاسكندرية ١٩٦٨، ص ١٨ .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازت

عنقرة.

- نظم: أحمد شوقى.

- نسخه ط القاهرة، المكتبة التجارية ١٩٦٤، ص ١٣٩ .

- نسخه ط القاهرة، دار فن الطباعة ١٩٤٨، ص ١٣٩ .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازت

رسالة فى الجواب عن أسئلة فى الاسم والقضاء والقدر

والاستواء على العرش... إلخ.

- تأليف: عبدالرحمن بن حسن بن محمد بن عبد الوهاب.

- القاهرة، المطبعة السلفية ١٣٥٧ هـ.

- نسخة ضمن مجموعة من ص ٣٤٠ - ٣٤٥ .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازت

شعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى.

- د/ يوسف خليل.

- القاهرة، دار المعارف ١٩٥٩، ص ٣٤٨ .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازت

شعراء العشق وقصص المحبين.

- تأليف: عيسى سابا.

- بيروت، مكتبة صادر ١٩٥٢، ص ١١١ .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازت

شعراء الفرسان.

- تأليف: بطرس البستاني.

- نسخة طبع الاتحاد، بيروت ١٩٤٤ .

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازت

الصادق والياغم.

- نظم: نظام الدين أبى يعلى محمد بن محمد بن صالح

العباسى الهاشمى المعروف بابن الهبارية.

- نشر وشرح: عزت العطار.

- القاهرة ١٩٣٦، ص ١٢٠ .

- وهو أراجيز قصصية على أسلوب كلية ودمنة.

\*\*\*

## فهرس عام/ جزازت

الصادق والياغم.

- للشريف أبى يعلى محمد بن محمد بن صالح المعروف

بابن الهبارية الهاشمى.



- نسخة بخط محمد بن أبى بكر البهنسى .

- طبع مطبعة وادى النيل بالقاهرة ١٢٩٢ هـ .

\* \* \*

## فهرس عام/ جزازت

صياد وجنية .

- نظم: سيد حجاب .

- القاهرة، الدار المصرية ١٩٦٦، ص ١٤٣ .

- أشعار بالعامية المصرية .

\* \* \*

## فهرس عام/ جزازت

رباعيات .

- صلاح جاهين .

- القاهرة، دار المعرفة، ص ١٢٠ .

- أشعار بالعامية المصرية .

\* \* \*

## ت/ مجاميع/ غ

مجموعة بها ٥ رسائل بخط قديم جميل وهى:

١ - نكت على مقامات الحريري مما علق من مؤلفها .

٢ - مجموعة من الدوبيت على حروف المعجم، نظم الملك  
الأمجد بن أيوب .

\* \* \*

## ت/ مجاميع/ غ

مجموعة بها أربعة كتب وجميعها بخط العلامة الشيخ

إبراهيم الأحذب المتوفى ١٣٠٨ هـ .

١ - الصادح والباغم للشرىف بن الهبارية كتب ١٢٧٥ هـ .

\* \* \*

## ت/ غبييات/ غ

نظم البذور السافرة فى أمور الآخرة لمحمد الأسكندرى .

- أولها: قال محمد هو الاسكندرى المرتجى مثنوية

المقتدر .

- نسخة مقيمة الخط .

\* \* \*

## ت/ غبييات/ غ

منظومة فى اختلاج الأعضاء باللغة التركية .

- وهى فى صفحة واحدة وأولها (اختلاج فرق سر) .

\* \* \*

## ت/ غبييات/ غ

الميزان الفشروية، شرح القصيدة السلملمكية وهو شرح

هزلى على قصيدة مختلة الوزن ركيكة المعنى .

- نسخة أخرى مخطوطة ١١٦٤ هـ، رقم ٤٩٣ .

\* \* \*

## ت/ شعر/ بيروت ١٨٦٤

منية النفس فى أشعار عنتر عبس، وهو ديوان عنتر

العيسى ٦٠٥ م .

- انتخاب: اسكندر انما إيكاريوس .

\* \* \*

## ت/ شعر/ طبع مصر ١٣١٦ هـ

مجون أبى نواس، ١٩٥ هـ .

\* \* \*

## ت/ شعر/ غ ١٢٥٣ هـ

الكوثر المحمود فى كثير من أوصاف المعبود، أو مجال

الكمال فى بعض أوصاف الجمال .

- للسيد محمد عثمان بن السيد محمد أبى بكر بن السيد

عبد الله الميرغنى ١٢٦٧، وهو ديوانه، يليه ديوان آخر يسمى

مجال تجلى العرفان فى أرواح أسرار علوم القرآن .

\* \* \*

## ت/ شعر/ غ

القصيدة الغالية فى ذكر الأطعمة الحالية .

- مستخرجة من ديوان الشيخ الشبقشى .

\* \* \*

## ت/ شعر/ طبع باريس ١٩٠٧

شرح معلقة عنتر، يليها فى ص ٣١ المقامة الحادية

عشرة الحيرية وهى الساوية، ثم ترجمة الاثنين إلى الفرنسية

للأستاذ Raux .

\* \* \*

ت/ شعر/ طبع الجزائر ١٩٢٨

شرح ديوان كثير عزة، وهو كثير بن عبد الرحمن الخزاعي.

- جمعه ونشره: الأستاذ هنري بيرس.

\*\*\*

ت/ شعر/ خ

ديوان المواهب اللدنية وإيوان الأسرار القدسية.

- وهو ديوان شمس الدين محمد بن علي التيمي الشاذلي الحنفي.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع بولاق ١٢٩٤هـ

ديوان مجنون ليلى.

- (فى حدود ٨٠ صفحة).

\*\*\*

ت/ شعر/ خ

ديوان العقابي موسى بن بيروود.

- وهو شعر عامي ناقص من أوله وآخره.

- بآخره قصائد ناقصة على حروف المعجم ليوسف بن العلموى يمدح بها السلطان مراد ٩٨٢هـ، ٩٨١، ويشكوله ظلამته.

\*\*\*

ت/ شعر/ خ

ديوان انطانيوس الأميوني الجبلى.

- صغير، فيه شعر عامي ومختبرات من شعر ابن حجاج وغيره.

\*\*\*

ت/ شعر/ خ قديم

ديوان ابن حجاج ٣٩١هـ، المشهور بالسخف والمجون، وهو من أثناء حرف اللام إلى أثناء حرف النون، وبه خروم (الموجود قطعة منه).

- نسخة أخرى (قطعة منه من حرف النون وفيها شيء من الميم بخط قديم).

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع الشام ١٩١٢

الدر المنظوم لتسلية العموم.

- وهو فى أنواع الشعر العامى والألغاز.

- لمنصور الفرنجى العقل من قرية جدتيا البقاع.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع ١٣٢٧هـ

بارقة السيونى الداغستانية فى بعض الغزوات الشاملة.

- وهى قصيدة فى مدح الشيخ شامل ووصف محاربته للروس.

- أولها:

زمنان منه أيام الزنم

عظام بل تخر إلى العظام

- لناظمها الشيخ محمد الثغورى، يليها قصيدتان فى هذا الموضوع.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع حجر بالشرقية ١٣١٤هـ

الإشارة النبوية المسماة بالقصيدة النومية.

- نظم: الشيخ حسين والى.

- قال فى أولها إنه نظمها فى المنام ١٣١٤هـ.

\*\*\*

ت/ أدب/ خ قديم

الصاح والباغم للشرىف بن الهبارية العباسى ٥٠٩هـ.

- نسخة أخرى طبع بيروت ١٨٨٦.

- نسخة أخرى طبع وادى النيل ١٢٩٢هـ.

\*\*\*

ت/ أدب/ خ ١٣٢٦هـ

الحسن الصريح فى مائة مليح.

- صلاح الدين بن أيبك الصفىدى ٧٦٤هـ.

\*\*\*

ت/ أدب/ طبع دمشق ١٩١٣

نوادير وفكاهات من أحاديث الحيوانات.

- إلياس بك قدسى الدمشقى ١٣٣٤هـ.

- وهى حكايات منظومة موضوعة على الحيوان.

\*\*\*

ت/ أدب/ طبع لبنان ١٩٠٠

نتائج الفطنة من نظم كيلة ودمنة للشريف العباسي بن الهبارية ٥٠٩هـ.

- هذبه الخورى نعمة الله الأسمر وغير بعض آياته.

\* \* \*

ت/ المختار/ خ ١٣٢٨هـ

المختار فى تنبيه الأختيار على ما قيل فى المنام من الأشعار.

- للعلامة أبى إسحاق إبراهيم الكنائى العسقلانى ٨٧٦م.

\* \* \*

ت/ أدب/ خ قديم

مجموع مختصر على أربعة أبواب فى المراسلات والغزل

والرياضة والحكايات المضحكة.

- لم يعلم اسمه ولا أسم مؤلفه.

\* \* \*

ت/ أدب/ خ ١٢٦٢هـ

مجموع حكايات ومنتخبات شعرية.

- محمد بن شريف الحلبي، يظهر أنه من أهل القرن ١٣هـ.

\* \* \*

ت/ موسيقى / طبع مصر

صيد الحمام أو أغانى الغرام.

- إبراهيم أفندى غنيمة.

- وهو يحتوى على أغان ومواليات وغيرها.

\* \* \*

ت/ شعر / طبع مصر

نزهة الزمان وصباة العاشق الحيران فى المواويل الحمر

والخضر الحسان.

- جمع: إبراهيم أحمد عاشور.

\* \* \*

ت/ شعر / طبع حروف

مجموعة المواليا والزجل وبعض الأغانى الشامية.

- جمعها بعضهم من قصاصات الصحف وأصقها بالأوراق.

\* \* \*

ت/ شعر/ خ فارسى

مجموع مواليا وشيء من الأدوار والدوبيت.

\* \* \*

ت/ شعر/ خ ١١٢١هـ

مجموع شعرى مقسم إلى سبعة أبواب وخاتمة وفيه فنون من المواليا والموشحات والأزجال والقوما وكان وكان والحماق.

- وهو لابن إياس واسمه «الدر المكنون»، ومؤلفه من تلاميذ الشهاب العصفورى.

\* \* \*

ت/ شعر/ طبع الشرفية

سمير العشاق فى مواويل الأشواق.

- جمع وترتيب: محمد عطية الكتبى.

\* \* \*

ت/ شعر/ طبع مصر

مجموعة أزجال حديثة لإمام العبد والشيخ أحمد القوصى وغيرهما.

\* \* \*

ت/ شعر/ طبع مصر

سفينة الهيام فى بحر الغرام.

- تشتمل على مواليات لسليم بهلول.

\* \* \*

ت/ شعر/ طبع مصر

السفينة الكبرى لابن الفن أمين أفندى سيد أحمد الزيات.

- تحتوى على ألف مواليا.

\* \* \*

ت/ شعر/ طبع مصر ١٣٣٥هـ

حسن المقال فى المواويل والأزجال.

- مصطفى إبراهيم عجاج.

\* \* \*

ت/ شعر / طبع مصر

حديقة العشاق فى مواويل وقصائد الأشواق.

- جمع: عباس على الخصوصى.

\* \* \*

ت/ شعر / طبع مصر

تزيين الأفراح ومنقش الأرواح فى المواويل الحمر والخضر الملاح.

- جمع: سعيد على الخصوصى.

\* \* \*



ت/ شعر / طبع مصر

بهجة العشاق فى مواويل وقصائد الأشواق .  
- سليم بهلول .

\* \* \*

ت/ شعر / طبع مصر

بستان الصفاء والانشراح فى للمواويل الملاح .  
- سعيد أفندى على الخصوصى .

\* \* \*

ت/ شعر/ طبع الفتوح بالقاهرة

بستان الصفاء والانشراح فى المواويل الحمر الملاح .  
- محمد على الجريسى .

\* \* \*

مخطوطات

قمع النفوس من كلام ابن عروس ويسمى تذكرة أولى  
الألياب .

- شهاب الدين أحمد بن عبد الله بن عروس، وهو (ديوان ابن  
عروس) .

- نسخة بقلم معتاد من مخطوطات القرن ١٣ هـ فى ٣٠ ورقة .

\* \* \*

مخطوطات

قصة وفاة النبى (ص) المروية عن أبى عبد الرحمن معاذ بن  
جبل بن عمرو بن أوس الأنصارى الخزرجى الصحابى  
الجليل .

- وهى قصة سفره إلى اليمن منظومة باللغة العامية .  
- نسخة بقلم معتاد يظن أنها مكتوبة فى نهاية القرن ١٣ هـ ،  
فى ٢٦ ورقة .

\* \* \*

مخطوطات

الصادق والباغم .

- نظم: الشريف أبى يعلى محمد بن محمد بن صالح بن  
حمزة بن عيسى المعروف بابن الهبارية ٥٠٤ هـ .  
- وهو نظم اجتماعى أدبى على أسلوب كليلة ودمنة فى  
الحكمة والنصائح فى ألفى بيت تقريباً .

- نسخة بقلم نسخ ٧٥٣ فى ١ ، ٧٤ ورقة .

\* \* \*

مخطوطات

نصيحة الإخوان وسميرة الندمان وأعجوبة الزمان وطويلة  
الأسنان .

- حسن بن على بن حسن (من شعراء اليمن) .

- وهى جملة موشحات ومواويل ومقطوعات باللغة العامية .

- نسخة بقلم معتاد ١٣٥٥ فى ٦٠ صفحة .

\* \* \*

مخطوطات

مختارات من سلافة العدس (كما هو مكتوب على ظاهر الورقة  
الأولى) .

- جمال الدين على بن حسن على .

- وهى جملة مقطوعات شعرية وموشحات ومواويل باللغة  
العامية فى فنون الأدب مختلفة .

- نسخة بقلم معتاد كتبها عن نسخة خطية ١٣٥٥ فى ١١٩  
صفحة .

\* \* \*

مخطوطات

مجموعة أدوار وموشحات ومواويل عربية .

- أولها نعمة الراست .

- هذه المجموعة كتبت ١٩١٤ فى ١٤٧ صفحة .

\* \* \*

مخطوطات

مجموع يشتمل على قطع من الشعر فى المدائح النبوية  
والموشحات والأدوار والأزجال والمواويل .

- لم يعلم جامع .

- نسخة بقلم معتاد بخطوط مختلفة فى ١٥٣ ورقة .

\* \* \*

كتبخانة

قصة خضرة الشريفة، والدة أبى زيد، وهى منظومة .

- طبع حروف بالمكطبعة الشرفية بمصر ١٢٩٨ هـ، آخر  
صحيفة فيها ٥٨ .

- نسخة أخرى كالسابقة .

\* \* \*

كتبخانة

الصادق والباغم .

- منظومة على أسلوب كليلة ودمنة فى ألفى بيت.

- لابن الهبارية الهاشمى ٥٠٤هـ.

- نسخة فى مجلد.

\* \* \*

#### كتبخانة/ فنون متنوعة

هز القحوف بشرح قصيدة أبى شادوف

- يوسف بن محمد بن عبد الجواد بن خضر الشريبنى.

- من علماء القرن الحادى عشر، كان موجوداً ١٠٩٨هـ.

- نسخة طبع حروف - مطبعة بولاق ١٢٧٤هـ.

- نسخة أخرى طبع حجر بالأسكندرية ١٢٨٩هـ.

\* \* \*

#### ازهر/ ج ٥

أزجال القشاشى.

- الشيخ محمد القشاشى.

- أولها: كأس صفا والخمر زاد فى الرقة.

- وهى فى مديح مصر وغيرها.

- الجزء الأول من نسخة فى مجلد بقلم نسخ ١٣١٣هـ، فى

١١٧ ورقة.

\* \* \*

#### ازهر/ ج ٥

أراجيز العرب.

- للبكرى - محمد توفيق بن على بن محمد البكرى - من

علماء القرن ١٤هـ.

- نسخة فى مجلد طبع القاهرة ١٣١٣هـ فى ٢٠٠ صفحة.

- ست نسخ أخرى.

\* \* \*

#### فهرس عام/ مطبوع

السمير: قصص وأزجال.

- محمد حسنين أحمد.

- الجزء الثالث، القاهرة ١٩٥٣، ص ٩٨.

- نسخة كالسابقة.

\* \* \*

#### ت/ مجاميع/ غ مغربى

مجموعة بها ستة كتب ورسائل.

١- أبيات لسيدى عبد العزيز الديرينى فيما انطوى عليه

الإنسان من العالم الأكبر بتشبيه كل عضو من أعضائه بشئ

مما فى الوجود.

٢- زوال الترح بشرح منظومة ابن فرح لابن جماعة ٨١٩هـ.

\* \* \*

#### ت/ مجاميع / طبع

١- زجل الشيخ بهلول «أنا مالى فياش».

٢- أرجوزة خط للعلامة عبد الجليل أفندى برادة ١٣٢٧ نظم  
حكاية العقاب.

\* \* \*

#### ت/ شعر / غ

زجل فى حوادث مصر بعد رحيل الفرنسيين، وفيه أعمال

محمد على باشا.

- لم يعلم ناظمه.

- وهو ناقص الآخر، ومافيه إلى سفر إبراهيم باشا إلى مورة

لقتال أهلها العصاة.

\* \* \*

#### ت/ شعر/ طبع حجر بالمغرب

زجل حار عقلى فى ذلك الزين.

\* \* \*

#### ت/ شعر/ طبع حجر

زجل فى الأزهار وآخر فى الطعام.

- نظم: محمد عثمان جلال، وزجل مريع غزل ونصائح

وتنكيث.

\* \* \*

#### ت/ شعر/ طبع الخديوية ١٣١٣هـ.

النفحة الزكية فى سياحة مصر والأزكية.

- وهو زجل نظمته الشيخ أحمد عاشور سليمان الأزهرى.

\* \* \*

#### ت/ شعر/ غ مغربى.

ديوان أزجال مغربية.

\* \* \*

ت/ شعر/ طبع الأدبية

مجموعة أرجال للشيخ محمد النجار ١٣٢٩هـ، وهو مانظمه  
١٣١٨هـ.

\*\*\*

ت/ شعر / طبع مصر ١٩٢٢

مجموعة أرجال محمد أفندى عبد النبي (المجموعة الثانية).

\*\*\*

ت/ شعر/ خ

مجموعة بها أرجال من كان وكان وزجلان من الشد والعهد  
ونقول ومقطعات.

\*\*\*

ت/ شعر / خ

موشحات وأرجال على نمط غريب.

- ناقص من أوله، مافيه من أثناء الباب الرابع، وهو ٥٩ باباً

\*\*\*

ت/ شعر / خ ١٣١٢

مجموع منتخبات شعرية وموشحات موسيقية.

- نسخة أخرى مخطوطة برقم ١٠١٤.

\*\*\*

ت/ شعر/ خ

مجموع كبير فيه قصائد وأبيات وأرجال وموشحات، ومقسم  
إلى أبواب به خروم، ولضياح الورقة الأولى لم يعلم اسم  
مؤلفه.

\*\*\*

ت/ شعر/ خ

مجموع أرجال به ستة أرجال بخط حديث.

\*\*\*

ت/ شعر/ خ

مجموع أرجال به ١٦ زجلاً بخط حديث.

\*\*\*

ت/ شعر / خ

مجموع أرجال ناقص من أوله وآخره.

\*\*\*

ت/ شعر / خ

مجموع أرجال غالبه ليحيى الأزهرى وفيه للغبارى وغيره .  
- جمع: الحاج أحمد الحلبي الرباط .

\*\*\*

ت/ شعر/ خ

مجموع أرجال عصرية.

- جمع: أمين أفندى سيد أحمد الزيات الكتبي بمصر  
١٣٣٠هـ.

\*\*\*

ت/ شعر/ خ ١٣٠١هـ

مجموع أرجال مصرية.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع باريس ١٨٩٣

مجموع أرجال مصرية.

ت/ شعر/ خ

مجموع أرجال قديم؛ أى ماقيل قبل عصرنا هذا، وخطه قديم  
أيضاً ومضبوط بالشكل فى بعض المواضع، وبه خرم فى  
موضع واحد.

\*\*\*

ت/ شعر/ خ

مجموع أرجال قديم؛ أى ماقيل قبل عصرنا هذا، وبه  
أرجال لبعض العصريين.

\*\*\*

ت/ شعر / خ

مجموع أرجال قديمة وحديثة.

- وهو سقيم الخط وبه خرم واحد.

\*\*\*

ت/ شعر / خ ١٣٠٠هـ

مجموع أرجال قديمة، وبه خروم ومكتوب بأحبار ملونة.

\*\*\*

ت/ شعر/ خ

مجموع أرجال قديمة.

- ناقص من أوله وآخره.

\*\*\*



ت/ شعر / طبع مصر

قول الراوى فى حادثة المنشاوى .

- أو أرجوزة محرم .

\* \* \*

ت/ شعر/ طبع كوستاليولا

قلائد الدرر للفاضل كمال الدين جودت، وهو زجل فى بلدان

مصر .

\* \* \*

ت/ شعر/ طبع الجزائر ١٩٠٨

قصيدة زجلية .

... نظم: السيد محمد بن إسماعيل الجزائرى، نظمها فى حرب

القرم يدعو للمسلمين بالنصر ومعها ترجمتها إلى الفرنسية .

\* \* \*

ت/ شعر/ طبع اليوسفية بالقاهرة ١٩٢١

فظائع الأتراك والألمان فى سوريا ولبنان لإيليا أبى صاهر .

- وهو زجل باللهجة الشامية فيما أتاه أحمد جلال باشا المتوفى

مقتولاً أواخر ١٣٤٠هـ .

\* \* \*

ت/ شعر/ طبع حيوتية ١٩٠٢

العذارى المائسات فى الأزجال والموشحات .

- جمع: فيليب أفندى مقدان الخازن، القرن ١٤هـ، ليس به إلا

موشحات فقط .

\* \* \*

ت/ شعر / خ

سفينة شعرية بها شعر ومواليا وبعض أزجال .

\* \* \*

ت/ شعر / طبع الشرفية .

زجل نور العين فى غرائب مولد الحسين للشيخ محمد توفيق .

\* \* \*

ت/ شعر/ خ سقيم

زجل للشيخ محمد النجار فى طائفة الماسون .

\* \* \*

ت/ شعر/ خ

زجل به قصة الفخ والعصفور، وهو من نوع المواليا .

\* \* \*

ت/ شعر/ طبع المجمع العلمى الفرنسى بمصر

زجل غزوة النصارى الفرنسيين فى مصر، ذكر ناظمه هذه

الواقعة كما شاهدها .

- وقد عثر عليه الأستاذ كولان Colan .

\* \* \*

ت/ شعر / خ

زجل منسوب للعلامة الشيخ عبد الله الشبراوى الذى لازمته

«ماكل إنسان فى الحقيقة إنسان» .

- به خرم فى ص ١٦ .

- نسخة أخرى طبع القاهرة ١٢٩٠، رقم ١١٥٢ .

\* \* \*

ت/ شعر/ طبع حجر بمصر

زجل الدر فى القح للغبارى ٦٧٢هـ .

\* \* \*

ت/ شعر/ خ

ديوان ابن عروس فى الأزجال .

- (وانظر نسخة أخرى برقم ٦٤ مجاميع تيمور) .

\* \* \*

ت/ شعر / خ

الدر النفيس، وهو مجموع أزجال وبعض قصائد .

\* \* \*

ت/ شعر/ طبع

حمل زجل، مفوق السكران ومنبه النعسان، به حكم ونصائح،

يليه زجل مجنون وعاقل .

- نظم: محمود زكى .

\* \* \*

ت/ شعر/ طبع الخديوية

الحقائق الرياضية

- وهو زجل فى وصف لعب الكرة بين مدرستى التوفيقية

والخديوية، لمحمد إمام العبد .

\* \* \*

ت / شعر/ طبع مصر

ثلاثة أزجال للشيخ محمد النجار .

\* \* \*

ت/ شعر/ خ

بلوغ الأمل فى بعض أحمال الزجل.

- للشيخ محمد بن مرزوق الدجوى، وهى النسخة المسودة  
- نسخة أخرى، وهى النسخة المبيضة، مخطوطة رقم  
١١٨٢.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع الفتوح

الأزجال العصرية فى الأحوال المصرية.  
- محمد يونس القاضى.

\*\*\*

ت/ شعر / طبع التقدم

أزجال نظير.

- وهى مجموعة أزجال خليل نظير ١٣٣٨هـ، وهى التى كان  
ينشرها بصحيفة السيف.

\*\*\*

ت/ شعر / طبع مصر

أرجوزة محرم، أو قول الراوى فى حادثة المنشاوى.

\*\*\*

ت/ شعر/ طبع باريس ١٨٩٦

أدوار سيد عبد الرحمن المجذوب.

- وهى أدوار زجلية فى الحكم ومعها ترجمتها إلى الفرنسية.

\*\*\*

ت/ أدب/ خ

رياض الأزهار ونسيم الأسحار، ومكتوب عليها بالرصاص  
مقامات ابن القواس، وهى مقامات بها أزجال ومجون الفتى  
لشهاب الدين أحمد بن الجمالى أقوس الناصرى.

\*\*\*

ت. أدب/ خ

دفع الشك والمين فى تحرير الفنين فى عمل الزجل والموالي.

\*\*\*

ت/ أدب

أزجال ومكاتبات.

- أمثلتها الفاضل: الشيخ حسن الآلاتى.

\*\*\*

ت/ أدب/ خ

مجموع منتخبات ونوادر وأشعار، منها موشح لابن حجة،  
وموشح لابن العطار.

\*\*\*

كتبخانة

حملى زجل.

- أحدهما فى الأزهار والثانى فى المأكولات.

- محمد عثمان جلال.

- طبع الوطنية.

- نسخة أخرى.

\*\*\*

كتبخانة

قصة الميمون والقنبر، وهى زجل.

- طبع حجر بمصر ١٢٩٧هـ، آخر صحيفة منها ٧٤، ويليه

قصة القنبر على وسبب خدمته للميمون وما وقع له.

- آخر صحيفة منها ص ١٥.

- تأليف: الشيخ أحمد الدرويش المصرى.

- نسخة أخرى كالسابقة.

\*\*\*

